DAS
TOSKANISCHE VOLKSLIED

EIN BEITRAG ZUR CHARAKTERISTIK DER ITALIENISCHEN VOLKSDICHTUNG

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER UNIVERSITÄT BASEL

VORGELEGT VON

WALTER KELLER

AUS

ST. GALLEN

BASEL

BUCHDRUCKEREI WERNER-RIEHM · 1908

DAS
TOSKANISCHE VOLKSLIED

EIN BEITRAG ZUR CHARAKTERISTIK DER ITALIENISCHEN VOLKSDICHTUNG

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER UNIVERSITÄT BASEL

VORGELEGT VON

WALTER KELLER

AUS

ST. GALLEN

ACAD. LAUD SAT. BIBL.

BASEL
BUCHDRUCKEREI WERNER-RIEHM · 1908

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Prof. Dr. E. TAPPOLET und Prof. Dr. JOHN MEIER.

BASEL, den 11. Mai 1908.

Prof. Dr. F. SOMMER
Dekan.

MATRI MEAE SACRUM.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546714_0110

Einleitung.

Herder und Goethe waren die ersten, die auf das italienische Volkslied aufmerksam gemacht haben. Aber erst viel später, mit dem Erscheinen der großen Volksliedersammlungen von Tommaseo (1841) und Tigri (1856), Vigo (1857) und Nigra (1854—1860), setzte die eigentliche Erforschung italienischer Volksdichtung ein. Fast jedes Jahr brachte dann eine neue Raccolta und besonders rief die Gründung der folkloristischen Zeitschrift betitelt „Archivio per lo studio delle tradizioni popolari" (1882) allenthalben auf der Halbinsel einen solchen Sammeleifer hervor, daß es heute kaum noch eine Gegend in Italien gibt, deren Volkslieder nicht mehr oder weniger bekannt geworden wären.

Dieses reiche Material lud früh schon zur Vergleichung ein, und es fand sich, daß die Lieder Oberitaliens, besonders des Piemont und der Lombardei, total verschieden sind von denen, die in Mittel- und Süditalien und auf der Insel Sizilien gesungen werden. Zwischen beiden Liedgattungen bildet der Apennin die Grenze: Nördlich davon hört man *epische,* südlich davon *lyrische* Lieder.

Costantino Nigra, der als erster diesen Unterschied festgestellt und 1876 in der „Romania" veröffentlicht hat,[1]) leitet diese merkwürdige Erscheinung davon her, daß Oberitalien von keltischen und germanischen — also Sagen- und Balladen-bildenden — Völkerstämmen stark durchsetzt ist, während Mittel- und Süditalien von deren Einwanderung relativ frei blieb.

Im Jahre 1878 erschienen sodann die grundlegenden und meisterhaften „Studî sulla poesia popolare italiana" von Alessandro D'Ancona. Dieser beschäftigte sich in erster

[1]) Später wiederholt als Einleitung zu seinen „Canti popolari del Piemonte" Torino 1888.

Linie mit dem lyrischen Lied, und ergänzte nach einer neuen Seite Nigras Untersuchungen. In seinem Buche gab er eine *Geschichte* des italienischen Volksliedes von seinen ersten Spuren bis ins Seicento. Er zeigte die außerordentlich reichen Wechselbeziehungen zwischen italienischer *Kunst*poesie und *Volks*poesie. Und als dritte und wichtigste Tat gelang es ihm, Sizilien als die Heimat des achtzeiligen lyrischen Liebeslieds nachzuweisen, von wo aus dasselbe dann in alle Provinzen des italienischen Festlandes getragen worden sei.

Seither ist kein Buch mehr erschienen von so fundamentaler Bedeutung für die Kenntnis der „Poesia popolare italiana". Die größten Probleme, welche sich an die italienische Volkspoesie in ihrer Gesamtheit knüpfen, waren damit gelöst.

Inzwischen ging auch das Sammeln weiter und namentlich wurde die Toskana nach allen Seiten durchforscht, denn dort haben die süditalienischen, lyrischen Volkslieder ihre vollendetste und schönste Form erhalten, und zugleich besitzt die Toskana einige der wichtigsten Balladen und Romanzen, durch welche sonst Oberitalien berühmt ist.

So stellt die toskanische Volkspoesie gewissermaßen die italienische überhaupt dar, und da jedermann, wenn er von italienischer Volkspoesie reden hört, zunächst an toskanische Volkslieder denkt, als die durch die Schriftsprache gegebenen, so wird die Frage sich in erster Linie nach einer Charakteristik dieser toskanischen Volkspoesie richten.

Wer aber von ihr ein Bild sich zu machen wünschte, der war bisher angewiesen auf die Einleitung, welche Tigri seinen toskanischen Volksliedern beigab. Nun aber ist seit dem Erscheinen dieses Buches schon über ein halbes Jahrhundert verflossen, und die Betrachtungen, welche Tigri über die toskanische Volkspoesie anstellte, die Ansichten, welche er dort kundgab, sind veraltet, teilweise schief oder gar irreführend und durch die neueren Forschungen weit überholt.

Neben Tigris Ausführungen fehlt es nicht an gelegentlichen Bemerkungen über die toskanischen Volkslieder im allgemeinen. Solche mehr oder weniger zusammenhängende Studien gaben Paul Heyse in der Vorrede zu seinem italienischen Liederbuch, Gregorovius in seinen „Wanderjahren",

Hehn in seinen gehaltvollen Essais über „Italien“, Badke, Wendriner und endlich Somborn.

An einer Darstellung aber, welche *zusammenfassend* und *unter Berücksichtigung der neuesten Forschungen* über die toskanische Volkspoesie handelte, fehlte es noch.

So sei in der vorliegenden Arbeit der Versuch gemacht, eine Charakteristik zu geben von der toskanischen Volkspoesie.

Es wird darin teilweise zum erstenmal dargelegt, welche Gruppen und Arten von Volksliedern in der Toskana vertreten sind, und welche nicht. Alsdann werden in einem zweiten Kapitel über die strophische und musikalische Form der Liebeslieder neue Hypothesen betreffend den Ursprung des Stornells zur Erwägung gebracht und schließlich folgt eine Inhaltsangabe der toskanischen Liebeslyrik, um sie mehr als es bisher der Fall war, auf deutschem Boden bekannt zu machen. Wer sich mit der Lyrik der altitalienischen Dichter beschäftigt, wer Dantes und Petrarcas Lieder studiert, wird nicht wenig verwundert sein, zu sehen, wie hoch entwickelt in der Toskana das lyrische Volkslied gewesen ist. —

Zum erstenmal erscheint hier auch eine Karte über die geographische Verbreitung epischer und lyrischer Volkspoesie in Italien, und da fernerhin von italienischen Volksmelodien so wenig bekannt ist, so mögen auch die im Anhang mitgeteilten, eigens gesammelten Liederproben nicht ganz unwillkommen sein.

Für die bereitwillig erteilte Auskunft und die mannigfaltigen bibliographischen Hinweise, welche ich im brieflichen und mündlichen Verkehr von Professor Alessandro D'Ancona (Pisa), Professor Giovanni Giannini (Modena), Prof. Pio Rajna (Florenz), Frau Marianna Giannini (Tereglio), und Eugenia Levi (Florenz) empfing, spreche ich auch an dieser Stelle meinen wärmsten Dank aus.

Bibliographie.

A. Quellen.

I. Größere Volksliedersammlungen (chronologisch geordnet).

Niccolò Tommaseo: Canti popolari toscani, Venezia 1848.

Abkürzung: Tom. 41, 8.

Ich zitiere nach dieser 2. Auflage; sie ist ein getreuer Abdruck der ersten von 1841. — Die erste Zahl nach der Abkürzung „Tom." bezieht sich auf die Seite, die zweite Zahl auf die Nummer des Liedes.

Giuseppe Tigri: Canti popolari toscani, Firenze 1860.

Abkürzung: Ti. 72, Ti. II. 52.

Ich zitiere nach dieser 2. Auflage. Die Nummern der Lieder variieren verglichen mit der 3. Auflage von 1869 nur wenig. — Ti. 72 z. B. bedeutet die Nummer des betreffenden Rispetts, Ti. II, 52 bedeutet die Nummer des Stornells.

Silvio Pieri: Un migliaio di stornelli toscani (im „Propugnatore" vol. XIII 1, 2, XIV 1, 2, XV 2, Bologna, Romagnoli 1880—1882).

Abkürzung: Pieri I, 156.

Die römische Zahl bezieht sich auf die Gruppe, z. B. I „Amore lieto", die arabische Zahl auf die Liedernummer innerhalb dieser Gruppe.

Giovanni Giannini: Canti popolari della Montagna Lucchese, Torino 1889.

Abkürzung: Gian. M. L. 8, 39.

Die erste Zahl verweist auf die Seite, die zweite Zahl auf die Nummer.

Giovanni Giannini: Canti popolari toscani, Firenze 1902.

Abkürzung: Gian. 23.

Zum Unterschied von der vorhergehenden Sammlung bezeichne ich diese bloß mit „Gian." Die beistehende Zahl bedeutet die Nummer innerhalb der Gruppe „Rispetti e stornelli" (p. 118—285). Wo nicht Liebeslieder zitiert werden, wird jeweilen auf die betr. Seite verwiesen.

II. Kleinere Volksliedersammlungen (chronolog. geordnet).

Silvio Giannini: Canti dei campagnuoli toscani, Livorno 1839 bis 1842: Neudruck besorgt von G. Giannini: Arezzo 1904.

Abkürzung: S. Gian. II, 10.

Gherardo Nerucci: Saggio di uno studio sopra i vernacoli della Toscana, Milano 1865.

Abkürzung: Nerucci p.

Francesco Corazzini: I componimenti minori della letteratura popolare italiana nei principali dialetti, Benevento 1877.

Abkürzung: Corazz. p.

Alfredo Giannini: Canti popolari pisani, Pisa 1891.

Abkürzung: A. Gian. No.

Alessandro de Gubernatis: Le tradizioni popolari di S. Stefano di Calcinaia. Roma 1894.

Abkürzung: Calcin. No.

Eug. Levi: Fiorita di canti tradizionali del pop. italiano, Firenze 1895.

Abkürzung: Levi.

III. Folkloristische Zeitschriften.

Archivio per lo studio delle tradizioni popolari.

Herausgegeben von G. Pitrè und Salomone-Marino, Palermo 1882—1907, 23 Bände bis heute.

Abkürzung: Arch. Pitrè.

Biblioteca di letteratura popolare italiana.

Herausgegeben von Severino Ferrari, Firenze 1882—1883, 2 Bände (eingegangen).

Abkürzung: Bibl. lett. pop.

„Giambattista Basile".

Herausgegeben von G. Amalfi, Napoli 1883—1906. 10 Jahrgänge. (Zeitweise eingegangen).

Abkürzung: Giamb. Basile.

Rivista delle tradizioni popolari italiane.

Herausgegeben von Angelo de Gubernatis, Roma 1893 bis 1894. 2 Bände (eingegangen).

Abkürzung: Riv. Gub.

„Niccolò Tommaseo": Rivista delle tradizioni pop. d'Italia.

Herausgegeben von Giovanni Giannini, Arezzo 1904 bis 1905. 2 Jahrgänge (eingegangen).

Abkürzung: Niccolò Tommaseo.

B. Schriften über das toskanische Volkslied.

(chronologisch geordnet.)

Giuseppe Tigri: Canti popolari toscani, Firenze 1860 (2. Aufl.) Einleitung.

Abkürzung: Tigri.

Ermolao Rubieri: Storia della poesia popolare italiana. Firenze 1877.

Abkürzung: Rubieri.

A. D'Ancona: La poesia popolare italiana: Studi; Livorno: 1878, 2. Aufl. 1906.

Abkürzung: D'Ancona P. p.

Siehe dazu die wichtigen Rezensionen von:
J. Sanesi, in der Ztschr.: „La Critica" IV. 1906, pp. 284—308.
V. Cian, in der Ztg.: Fanfulla della Domenica, Januar 1906.

Costantino Nigra: Canti popolari del Piemonte, Torino 1888 Einleitung.

Abkürzung: Nigra.

Rezensionen von G. Paris: Journal des Savants 1889 und von D'Ancona: Nuova Antologia 1889.

Michele Barbi: Poesia popolare pistoiese, Firenze 1895.

Abkürzung: Barbi.

Paul Heyse: Ztschr. f. Völkerpsychologie I, (1860) p. 188 ff.

Abkürzung: Heyse.

Ferdinand Gregorovius: Wanderjahre in Italien. Band I und III.

Abkürzung: Gregorovius.

Viktor Hehn: Italien.

Abkürzung: Hehn.

Hugo Schuchardt: Ritornell und Terzine, Halle 1874.

Abkürzung: Schuchardt.

Otto Badke: Das italienische Volk im Spiegel seiner Volkslieder, Breslau, 1879.

Abkürzung: Badke.

Alfred Jeanroy: Les origines de la poésie lyrique en France: Paris 1889 (p. 382—86).

Abkürzung: Jeanroy.

Richard Wendriner: Das ital. Volkslied: in „Mitteilungen der schles. Gesellschaft für Volkskunde", Breslau 1897.

Abkürzung: Wendriner.

Carl Somborn: Das venezianische Volkslied, Heidelberg 1901.

Abkürzung: Somborn.

Karte über die geographische Verbreitung epischer und lyrischer Volkslieder in Italien

Anmerkung: Diese Karte macht, obwohl sie im ganzen zutreffen dürfte, als erster Versuch noch nicht den Anspruch auf eine endgültige Fassung. Sie wird durch künftige Forschungen, zu denen sie anregen soll, da und dort kleine Modifizierungen erfahren

I. Teil.

Welche Gattungen des Volkslieds sind in der Toskana vertreten?

Wer die beiden älteren toskanischen Volksliedersammlungen von Tommaseo und Tigri aufschlägt und sie durchblättert, bekommt den Eindruck, als bestehe die Volkspoesie der Toskana einzig und allein aus lyrischen Liebesliedern. Diese Ansicht ist tatsächlich lange Zeit auch die herrschende gewesen. Daß sie der Wirklichkeit nicht entspricht und jene beiden Sammlungen im höchsten Grade einseitig sind, wird die nachfolgende Untersuchung zu zeigen haben. Ich greife zu diesem Zwecke etwas weiter aus.

Bereits in der Einleitung ist hervorgehoben worden, daß die apenninische Halbinsel hinsichtlich ihrer Volkslieder in zwei deutlich getrennte Gebiete zerfällt: Oberitalien mit seinen vorwiegend *epischen,* Mittel- und Süditalien und die Insel Sizilien mit ihren *lyrischen* Liedern.

Auf der nebenstehenden Karte habe ich das erste Gebiet mit blauer Farbe, das zweite mit roter dargestellt. Die Grenzlinie verläuft, wie man sieht, längs des Gebirgskammes der Apenninen: von den Westalpen bis etwa nach Rimini am adriatischen Meer. Ligurien, die Toskana, Umbrien und die Marken gehören bereits dem südlichen Gebiete der *lyrischen* Volkslieder an; die nördlich anstoßenden Teile des Piemont und der Emilia dagegen bilden in Gemeinschaft mit der Lombardei und Venetien dasjenige Gebiet, wo die *epischen* Volkslieder zu Hause sind. Nun hat D'Ancona nachgewiesen, daß in *Sizilien* die Heimat der *lyrischen* Lieder su suchen ist, und andererseits hat Nigra festgestellt, daß unter allen

vier Provinzen Oberitaliens im *Piemont* die *epischen* Lieder am meisten verbreitet sind. Demnach liegen also je an den äußersten Enden der apenninischen Halbinsel die Ursprungs- und Quellgebiete zweier verschiedener Liederströme.

Die oberitalienische Volksdichtung ist aber nicht als eine nur in der Poebene entstandene und in sich abgeschlossene, selbständige Poesie zu betrachten. Sie gehört vielmehr in einen großen Zusammenhang mit ihren westlichen Nachbarinnen: der provenzalischen, französischen, katalanischen und galizischen Volkspoesie, deren verwandte Liederstoffe auf gemeinsamer keltischer Grundlage beruhen.[1]) Wie diese Gebiete in gewissen sprachlichen Erscheinungen eine zusammengehörige Gruppe innerhalb der romanischen Idiome bilden, so ist ihnen auch dieselbe epische Volkspoesie eigen, und von diesem großen Komplex bildet die piemontesische und oberitalienische Volksdichtung nur den östlichsten Teil. Im Piemont aber haben die Balladen und Romanzen eine ganz besondere Pflege gefunden, sodaß es scheint, als sei hier ihre Heimat. Von hier aus verbreiteten sich diese epischen Lieder hernach über ganz Oberitalien: die Lombardei, Venetien und die Emilia. Vor dem Gebirgszug des Apennin aber staute sich dieser — wenn wir so sagen wollen — epische Liederstrom, und traf zugleich mit einem ganz anders gearteten, dem lyrischen Liederstrom zusammen, welch letzterer, von Sizilien herkommend, sich nach Mittelitalien und der Toskana ausgedehnt hatte und seinerseits vor dem Bergrücken des Apennin stehen geblieben war. Wie eine Wasserscheide zwei Flußgebiete, so trennte der Apennin die zwei sich begegnenden Liederströme, ähnlich wie er die italienischen Dialekte in die nord- und südapenninischen scheidet.

Allein was für physikalisch-geographische Dinge mit der Notwendigkeit und Absolutheit eines Naturgesetzes gilt, das trifft für so bewegliche Gebilde, wie wandernde Lieder es sind, nicht mit derselben Rigorosität zu. So säuberlich, wie es also auf den ersten Blick scheint, blieb die Trennung zwischen nord- und südapenninischer Volkspoesie nicht

[1]) Nach Nigra: Einleitung p. XXVIII ff. (dagegen G. Paris Journal des Savants, 1889 sept.-nov.)

bestehen. Vielmehr kann man ein Herüber- und Hinüberfließen wahrnehmen und dies natürlich in jenen Gegenden, welche am nächsten an der Grenzscheide gelegen sind, also in der Toskana, in Umbrien und in den Marken.

Eine beträchtliche Anzahl piemontesisch-lombardischer Balladen und Romanzen wurden über den Apennin hinübergetragen in die Toskana, einige wenige davon gelangten sogar hinunter in die Campagna von Rom und Neapel, und selbst über die Meerenge hinüber nach der Insel Sizilien.[1]) So hat z. B. in den Jahren 1832—36 Hermann Kestner in *Rom* mit der Melodie aufgezeichnet die Romanze betitelt: „Die Liebesprobe", und in *Palermo* „Die schöne Cäcilia", „Den Falso pellegrino (—Die Versuchung)", und „Die Vermählung des Grashüpfers mit der Ameise".[2])

Umgekehrt hat das lyrische Lied bei seiner Wanderung von Süd nach Nord vor dem Gebirgsrücken des Apennin nicht ganz Halt gemacht, sondern ist hinübergedrungen in die Poebene, und hat sich besonders in Venedig festgesetzt und selbst akklimatisiert. Versprengte Reste sind im Friaul, im Tridentinischen, in der Lombardei zu finden und selbst bis in die Täler des Piemont kann man den Weg, den das sizilianische Volkslied genommen hat, verfolgen.[3])

Ich habe auf der beigegebenen Karte mit mehr oder weniger dicht aneinanderliegenden Strichen die Verbreitung der lyrischen Lieder in Oberitalien und der epischen Lieder südlich vom Apennin dargestellt. In der Toskana sind die Balladen und Romanzen noch am zahlreichsten vorhanden, dann bleiben sie gegen Rom zu immer mehr zurück und in Süditalien verschwinden sie fast gänzlich im „Blumenmeer" der lyrischen Liebeslieder.

---

[1]) Für Rom: Nannarelli: Studio comp. sui c. pop di Arlena: Roma 1871.
Sabatini: Saggio di canti pop. romani.
Parisotti: Rivista di lett. popolare. Roma 1878.
Für Neapel: Imbriani: Canti avellinesi: Propugnatore vol. VII.
Für Sizilien: Pitrè: Studj di poesia popolare. Palermo 1872.
Salomone-Marino: La Baronessa di Carini, Palermo 1867.

[2]) (Vgl. Ztschr. f. Volkskde, von Bolte XII (1902) 57—65 und 167—172.)

[3]) So enthält z. B. Ferrari's Sammlung der „Canti pop. Monferrini" (Torino 1870) 112 Strambotti (p. 136—158) und bei Nigra „Canti pop. piemontesi" finden sich deren 183 (p. 574—582).

Die Toskana also mit ihren weithinaufreichenden Bergtälern des Apennin ist ein Übergangsgebiet von den epischen Volksliedern zu den lyrischen. Gleich wie es in Landesstrichen, die an einer Sprachgrenze liegen, der Verkehr mit dem Nachbarstaat mit sich bringt, daß neben der einheimischen Sprache auch jeden Augenblick die fremde gebraucht wird, so hört man in der Toskana neben dem lyrischen Lied da und dort immer wieder die epische Kanzone. Das gilt vor allem von jenen einsamen Bergtälern nördlich von Lucca und Pistoia, wo von Alters her wichtige Apenninpässe aus Norditalien herüberführen; aber auch im Arnotal, an der Meeresküste und auf den Hügeln von Siena ist das oberitalienische Lied kein Fremdling.

Den meisten dieser Balladen merkt man zwar ihre Herkunft an: der piemontesische Dialekt schimmert durch, hier mehr, dort weniger deutlich; ihr Reim ist der feste knochige Tronko. Andere Kanzonen dagegen haben ihre dialektische Eigenheit abgestreift und den hartklingenden Reim dem weichen und melodischen der Toskana angepaßt, also daß man ihres fremden Ursprungs kaum mehr gewahr wird.[1])

Wir dürfen demnach nicht, wie es auf Grund der Sammlungen von Tommaseo und Tigri geschah, die Gruppe dieser zahlreichen epischen Lieder innerhalb der Hauptmasse lyrischer kurzer Hand ignorieren und sagen: es gibt in der Toskana bloß lyrische Liebeslieder. Das kann man gewiß von Sizilien gelten lassen, nicht aber von diesem nördlichsten Teil Mittelitaliens, der mit Oberitalien in so nahem Kontakt steht.

So hat denn auch, sozusagen zum erstenmal, Giovanni Giannini in seiner Sammlung: Canti pop. della Montagna Lucchese (1889) die aus Norditalien stammenden, aber in der Toskana heimisch gewordenen Kanzonen mit aufgenommen, und es sind deren etwa 25, darunter Balladen, Romanzen, und Pastorellen. Aus dem Pistoiesischen publizierte Michele Barbi deren 10, und berichtet in seiner höchst lesenswerten Schrift „La poesia popolare pistoiese“ (Firenze 1895), er habe von einer einzigen Frau aus dem Sienesischen

[1]) Z. B. Gian. No. 1: Luggieri p. 387. Nr. 2: La dama morta p. 389.

20 aufnotiert und besitze außerdem noch 50 unedierte. Ferner teilt er mit, daß in den Kindergärten zu Florenz die Kleinen bei ihrem Reigen die „Donna lombarda, Il marito giustiziere, La bella Leandra, Le 3 sorelle, La pesca dell' annello, La Cecilia und andere Kanzonen“ sängen. (a. a. O. p. 5).

Noch vergangenen Herbst (1907) habe ich in Tereglio, einem reizend gelegenen Bergdörfchen, drei Stunden oberhalb der Bäder von Lucca, Gelegenheit gehabt, zirka 20 der von Giannini ehemals publizierten Balladen und Romanzen singen zu hören. Ich habe dieselben in Musik gebracht und lasse sie im Anhang zu dieser Arbeit folgen, damit ihre Melodien vor dem Untergang bewahrt bleiben. Es ist schade, daß Nigra in seiner Volksliedersammlung aus dem Piemont nicht etwas reichlicher die Melodien zu seinen Balladen und Romanzen mitgeteilt hat, denn dann könnte man auch die musikalischen Veränderungen verfolgen, welche diese oberitalienischen Lieder bei ihrer Wanderung in die Toskana erlebt haben. Im folgenden gebe ich kurz den Inhalt der wichtigsten Balladen, Romanzen und Pastorellen, welche aus der Toskana bisher bekannt sind.

Unter den *Balladen* steht obenan die „Donna lombarda“, jene historische Kanzone, von der man nahezu mit Gewißheit annehmen kann, daß sie auf die tragische Liebesgeschichte zwischen der lombardischen Königin Rosmunda und deren beiden rivalisierenden Liebhaber Helmechild dem Höfling, und Longinus dem Exarchen von Ravenna zurückgeht. Diese Kanzone hat unter allen oberitalienischen Kanzonen die größte Verbreitung gewonnen und ist eine von jenen wenigen, die bis nach Süditalien hinunter gelangt sind.[1])

Ebenso beliebt ist die „Cicilia“, deren Mann ins Gefängnis geführt wurde und vom Gouverneur hingerichtet werden soll. Der Hauptmann verspricht ihr, ihn freizugeben, wenn sie ihm eine Nacht gewähre. Im Einverständnis mit ihrem Gatten beschließt sie, durch Aufopferung ihrer Ehre ihn zu retten. Am Morgen aber zeigt ihr der Hauptmann höhnisch die Leiche ihres soeben hingerichteten Gemahls.[2])

[1]) Gian: Canti Mont. Lucch. p. 135 f.

[2]) Gian ebenda p. 166 f.

Dann die Ballade: „L'amante avvelenato". Ein junger Mann ist von seiner Braut vergiftet worden und kehrt todesmüde nach Hause. Die Mutter fragt ihn nacheinander, wie es ihm ergangen sei und was er ihr, seinem Bruder, der Schwester, der Magd und endlich seiner Geliebten als Erbstück zurücklassen wolle. Der letzteren wünscht er zur Rache den Tod.[1])

Das Lied von „Luggieri" erzählt, wie dieser auf seinem Brautritt von den Brüdern angefallen und verwundet wird. Er schleppt sich nach Hause auf sein Schloß und stirbt. Die Braut aber will keinen anderen als ihn, so sehr auch die Brüder ihr einen reichen Grafen verschaffen wollen.[2])

Die Ballade: „Morta d' amore" handelt von dem Mädchen, das ihren Liebsten auf dem Felde tot findet, ihn heimträgt und ihre Eltern bittet, für sie beide ein Grab zu machen. Eine Blume möge auf dem Grabe erblühen.[3])

Das Lied von der „Amante morta" hat zum Gegenstand, wie ein Soldat aus dem Regiment heimkehrt und einem Leichenzug begegnet; er findet auf der Bahre sein Lieb und küßt sie zum letztenmal.[4])

Die „Liberatrice" hat folgende Handlung: Ein Blaubart reitet mit seiner Braut auf sein Schloß, wo andere sechs Mädchen bereits umgebracht sind. Als sie das erfährt, erbittet sie sich sein Schwert und ersticht sich damit, um einem grausigen Ende zu entgehen.[5])

In der „Barbiera" wird erzählt, wie eine Barbiersfrau, deren Mann nach Frankreich gegangen und unerwartet zurückgekehrt ist, alsbald getötet wird, als der Gatte von ihr erfährt, daß sie ihm ungetreu gewesen sei und das Kind eines anderen unter dem Herzen trage.[6])

„La moglie infidele e omicida" ist die Geschichte einer Frau, die von ihrem Mann bei der Buhlschaft mit einem

[1]) Gian: ebenda p. 199 f.
[2]) Gian: C. p. tosc. p. 387.
[3]) Gian: Canti Mont. Lucch. p. 163.
[4]) Gian.: ebenda. p. 160 und A. Gian. C. p. pis. n. 122.
[5]) Gian.: ebenda. p. 143.
[6]) Gian.: ebenda. p. 139.

Pfaffen ertappt wird und alsdann ihrem Gatten Gift in die Suppe streut, woran er stirbt.[1])

Endlich enthält die „Dama morta“ das rührende Motiv von einem Mädchen, das vor Schmerz über den Abschied ihres Geliebten stirbt, und als dieser bald darauf zurückkehrt und auf ihr Grab kommt und weint, da tröstet sie ihn aus der stillen „kleinen Kammer“.[2])

An *Romanzen* wären etwa zu erwähnen diejenige von der wackern Maid, welche für ihren Liebsten in den Krieg zieht und nach sieben Jahren unbehelligt zurückkehrt,[3]) dann die weitverbreitete Erzählung vom „Falso pellegrino“, d. h. vom Gatten, der als Pilger verkleidet heimkehrt, und die Treue seiner Frau auf die Probe stellt,[4]) ferner die Romanze von dem Mädchen, deren Liebster fort nach Frankreich gezogen ist: sie macht sich auf den Weg, ihn zu suchen, und begegnet ihm ohne es zu wissen. Sie fragt ihn, ob er ihren Liebsten nicht gesehen habe. Er erzählt ihr, man habe ihn begraben. Da fällt sie ohnmächtig hin. Er gibt sich auf das hin zu erkennen, und sie kommt wieder zu sich und froh ziehen sie nach Hause.[5]) Beliebt ist das französische Lied: „Il tamburo“, das auch in das deutsche Volkslied übergegangen ist. Ein Tambour verlangt von einem König die Tochter. Der verweigert sie ihm zuerst, als er aber hört, jener sei König von Frankreich und England, da willigt er ein. Der Tambour aber spottet sein und will nun nichts mehr davon wissen.[6]) Zum Schlusse sei noch genannt die hübsche Romanze, betitelt: „La Pesca dell' anello“. Einem Mädchen ist der Ring ins Wasser gefallen. Der Fischer holt ihn ihr und verlangt von ihr zur Belohnung einen Kuß.[7]) Dieses letzte Lied berührt sich mit der *Pastorelle*. Sie hat in der Toskana folgenden Inhalt: Eine Hirtin weidet allein ihre Herde. Da kommt ein Ritter daher und anerbietet ihr

[1]) Gian.: ebenda. p. 140.
[2]) Gian.: C. p. t. p. 389.
[3]) Gian. C. p. t. p. 396.
[4]) ebenda: p. 399.
[5]) ebenda: p. 401. ebenso A. Gian.: C. p. pis. n. 123.
[6]) Gian.: C. Mont. Lucch. p. 148.
[7]) Gian.: C. p. tosc. p. 398.

seine Dienste. Sie weist ihn ab, und er zieht von dannen. Da läuft ein Wolf aus dem Wald und holt ihr das schönste Schaf hinweg. Das Mädchen ruft den Reiter zurück, der erschlägt den Wolf und bringt ihr das Lämmlein. Sie verspricht ihm zum Dank die Wolle, aber er wünscht, sie einmal küssen zu dürfen.[1])

Unter den *Liedern humoristisch-schwankhaften Inhalts* ist erwähnenswert das Abenteuer von dem verliebten Pfaffen, der ein Mädchen um ihre Huld bittet. Sie verlangt von ihm hundert Taler und sein Pferd und reitet alsdann mit der Beute davon, der Geprellte ihr nach, bricht aber dabei Arm und Beine.[2]) Eine andere verlangt von ihrem Liebsten ein Pfand. Er gibt ihr, indem er ihr stets nacheilt, nacheinander Mütze, Rock, Hosen, Strümpfe, Schuhe etc. bis er schließlich auch ohne Hemd bleibt und derart querfeldein zu springen kommt.[3])

* * *

Das ist ungefähr der Bestand epischer Lieder, welche aus Oberitalien nach der Toskana gelangt sind und dort eine neue Heimat gefunden haben. Ich habe nur die interessantesten Stücke ausgewählt. Man kann die übrigen in Gianninis beiden Sammlungen nachlesen.

Zum Liederschatze der Toskana gehört also eine ziemlich bedeutende Anzahl von Balladen und Romanzen. Eine zukünftige große Sammlung toskanischer Volkslieder wird sie noch stärker berücksichtigen müssen, als es bisher geschehen ist.

* * *

Man hat fernerhin oft gesagt, Italien und damit auch die Toskana besäßen keine *historisch-politischen* Volkslieder, oder nur so wenige, daß davon im Ernste nicht die Rede sein könne.[4])

Schuld an dieser Meinung sind wiederum die beiden älteren Liedersammlungen von Tommaseo und Tigri, in denen

[1]) Gian.: ebenda. p. 391.
[2]) Gian.: C. p. Mont. Lucch. p. 175.
[3]) ebenda: p. 211. Vgl. französische kunstmäßige Romanzen.
[4]) z. B. Badke: p 9 f.

eben nur lyrische Lieder Aufnahme gefunden haben. Inzwischen sind aber durch Nerucci,[1]) Corazzini[2]) und dann namentlich durch D'Ancona[3]) eine respektable Reihe historischer Lieder publiziert worden. Einige gehen zurück auf die Napoleonische Zeit, die meisten aber stammen aus den Unabhängigkeits- und Freiheitskämpfen der Italiener während der Jahre 1848 -1870. Sie beweisen, daß auch auf italienischem Boden im Norden sowohl wie im Süden[4]) historisch-politische Lieder entstanden sind, sobald die kriegerische Aktion einer großen nationalen Sache galt.

Die einzelnen dieser Lieder hier zu analysieren, würde zuviel Raum einnehmen. D'Ancona hat sie am angegebenen Ort in so übersichtlicher Weise zusammengestellt und erläutert, daß ich nur darauf hinzuweisen brauche. Mir kommt es nur darauf an, den alteingewurzelten Satz, daß Italien keine geschichtlichen Volkslieder habe, zu widerlegen.

Historische Lieder im strengsten Sinne des Wortes sind es freilich nicht, sondern Lieder politischen Inhalts, die entweder den Haß gegen die Österreicher, die Verspottung der ungeschickten Manipulationen der eigenen Wehrkräfte oder dann das Lob auf die Führer der vaterländischen Angelegenheiten, auf Garibaldi und den neuen König Italiens, zum Gegenstande haben. Andere sind Abschiedslieder der in den Krieg ziehenden Soldaten, wieder andere Lieder der heimkehrenden Kriegsscharen.[4])

Diese historisch-politischen Lieder sind, wenn sie nicht in Form eines geflügelten Stornells auftreten:

Napoleon, non ti stimar guerriero,
A Mosca lo trovasti l'osso duro,
All' Isola dell' Elba prigioniero. . Ti. II 498.

meist mehrstrophig und nähern sich bisweilen der literarischen Dichtungsweise. Von einigen sind auch die Verfasser bekannt, wie z. B. von dem Lied: Addio, mia bella,

---

[1]) Nerucci: p. 204 ff. und 267 ff.

[2]) Corazzini: p. 277 ff.

[3]) D'Ancona: Poesia e musica pop. ital. nel sec. XIX: am besten in den „Ricordi ed affetti" Milano 1902.

[4]) Frammenti di canti politici di Messina: Archivio Pitrè vol. VII. La rivoluzione siciliana del 1848 9 nei canti pop.: ebenda vol. XI, p. 174—199.

addio! L'armata se ne va;[1]) trotzdem aber wird man sie doch als Volkslieder ansprechen dürfen, da sie eben vom Volk allgemein gesungen, souverän nach Belieben umgestaltet und solange variiert und modifiziert wurden, bis sie ganz sein Eigentum waren.[2]) Es sind recht eigentlich „Kunstlieder im Volksmunde", und gleich Steinen in einem Flußbett wurden sie so oft hin- und her gerollt, daß sie schließlich alle Ecken verloren und ringsum abgeschliffen waren.

Ihre Verbreitung geschah dabei auf mündlichem Wege, nicht auf gedruckten fliegenden Blättern.[3]) Heute freilich sind diese Lieder fast ausnahmslos verstummt und höchstens ist da oder dort noch eines als Rekrutenlied erhalten geblieben.[3]) Es gehört zur Natur der geschichtlichen Volkslieder, daß sie verschwinden und in Vergessenheit geraten, sobald die Kriegsläufte vorbei sind.

Reicher aber noch als im 19. Jahrhundert muß das historisch-politische Lied in früheren Zeiten geblüht haben, besonders während der Renaissance, in jener Epoche, wo Italien die höchste Stufe seiner weltgeschichtlichen Bedeutung erreichte. Damals im 15. und 16. Jahrhundert repräsentierte das geschichtliche Volkslied eine Macht, ähnlich wie etwa um die gleiche Zeit das Volkslied in Deutschland und Frankreich.[4]) Carducci und D'Ancona haben aus den verschiedensten Handschriften eine Menge solcher Lieder zusammengetragen.[5]) Der Charakter des Parteilieds kommt darin noch stärker zum Ausdruck, und meist handelt es sich um Ereignisse lokalgeschichtlicher Art, um Neckereien zwischen den emporstrebenden und rivalisierenden Städten wie Florenz und Pisa, Pisa und Lucca, dann wieder um Verspottung politischer Persönlichkeiten oder Hohn über die Niederlage

[1]) D'Ancona, Ricordi e Affetti (1902) p. 394.

[2]) Vgl. John Meier: Kunstlied und Volkslied in Deutschland, Halle 1906. ders.: Vorlesungen über das deutsche Volkslied, 1902—1903 in Basel. ders.: Vortrag in der historischen Gesellschaft zu Basel vom 10. Okt. 1903.

[3]) Barbi: p. 16.

[4]) D'Ancona: P. p. cap. IV p. 47: Firenze fu un Comune nel quale la poesia popolare era uno dei pubblici poteri.

[5]) Carducci: Cantilene e ballate etc. Pisa 1871 p. 18 ff. und 38 ff. D'Ancona: P. p. p. 47 ff.

französischer Kriegsmächte in Oberitalien und ähnliches mehr. Analoga aber zu den derben und humorvollen Kriegsliedern der deutschen Landsknechte und der schweizerischen Reisläufer sind darunter nicht zu finden.

Fassen wir zusammen, so ergibt sich:

In alter und neuer Zeit ist das historisch-politische Volkslied sowohl auf der ganzen Halbinsel, wie speziell in der Toskana, wenn nicht in dem Umfang wie bei uns, so doch immerhin ziemlich stark gepflegt worden.

* * *

Wie steht es mit den *Berufs- und Ständeliedern?* Da ist es vergebliche Mühe, die Sammlungen zu durchgehen, denn weder Matrosen-, noch Fischer-, noch Jäger- und Hirtenlieder, wie sie uns aus dem deutschen Volkslied bekannt sind, wird man finden. Einzig wäre hier etwa zu erwähnen das Lied eines Scherenschleifers, von dem aber bloß die kleine Refrainstrophe publiziert ist:

E girala la carriola
Colzì colzì colzà.
È un' arte che consola.
È un buon mestier, che va.[1])

Dann könnte man noch herbeiziehen jenes Spottlied auf die einzelnen Handwerke, welches in Gianninis „Canti Mont. Lucch." (p. 219 f.) zu finden ist. —

Gänzlich unbekannt scheint in der toskanischen Volkspoesie zu sein das *Wanderlied.* Zwar reiste man viel zu Roß und zu Fuß. Das Wandern nach Art der deutschen Gesellen aber war in Italien nie so der Brauch wie bei uns zu Lande, und der wandernde Handwerksbursch, der mit dem Ränzel auf dem Rücken und dem Stab in der Hand froh seine Straße zieht und ein Lied vom Wandern singt, er ist in Italien eine unbekannte Figur.

Ganz spärlich vorhanden sind die *Trinklieder.* Es ist verwunderlich zu hören, daß in einem Lande wie Italien der weingefüllte Becher, oder die Osteria mit ihrem kühlen Laubdach davor und dem ganzen poetischen Zauber einer alt-

[1]) Nerucci: „Niccolò Tommaseo" II. n. 5. Auch Herr Prof. Giannini schreibt mir, er habe in früheren Jahren dies Lied singen hören.

römischen Weinschenke nicht öfter zum Gegenstand eines humorvollen Liedes gemacht wird.

Erst vor kurzem sind ein paar Trinklieder aus der Toskana bekannt geworden. In Oktavenform wird z. B. folgendes Loblied auf Noah, den Patron des Weines, gesungen:

Viva Nuvè! quando piantò la vigna,
Che fece l'omo felice e beato!
A chi nun piace il vin, vienghi la tigna,
Credo del certo d' 'un restà' 'ntignato.
E io del vino ne vorrei una vigna,
E di quel bianco sette botte a lato,
E di quel nero sette fiaschi al giorno
E del picciuolo 'un ne vorrei dintorno. [1])

Der eigentliche Hymnus der Trinker aber sei, berichtet Giannini [2]) das nächste Lied, das abwechselnd von *einem* der Zecher allein und dann vom ganzen Chor gesungen werde:

A solo — Viva Noè :	Coro — Viva Noè
A solo — Il gran patriarca:	Coro — Il gran patriarca
A solo — Salvato dall' arca:	Coro — Salvato dall' arca
A solo — Sapete il perchè?:	Coro — Sapete il perchè?
A solo — Perchè fu inventore	Coro — Perchè fu inventore
Del dolce liquore	Del dolce liquore
Che allegri ci fa :	Che allegri ci fa.
A solo — Bevevano i nostri padri? :	Coro — Ih! ih!
A solo — Bevevano le nostre madri?:	Coro — Eh! eh!
A solo — E noi che figli siamo :	Coro — E noi che figli siamo,
Beviam, beviam, beviamo!	Beviam, beviam, beviamo.

Leider fehlt die Melodie. —

Am verbreitetsten aber war, und zwar nicht bloß in der Toskana, sondern auch in anderen Gegenden Italiens, das Trinklied mit dem Namen „Bombabà". Ich habe dasselbe selbst singen hören, allein in der mehr fragmentarischen Fassung, wie sie schon bei Gian.: Canti Mont. Lucch. (p. 248) steht. Ich gebe daher die viel vollständigere Redaktion, welche Zenatti aus dem Trentino bekannt gemacht hat. Sie enthält zugleich auch die Beschreibung: — Un bevitore, porgendo il bicchiere colmo al suo vicino, canta:

[1]) Niccolò Tommaseo, I, p. 35.
[2]) ebenda p. 35.

Bevè, bevè, compare
Se no, ve mazerò!
E il vicino, prendendo il bicchiere, risponde:
Bitòst che me mazéghe,
Compare beverò!
Mentre beve, tutti gli altri cantano.
Entant che 'l beverà
Ghe canterem el bombabà:
Bombabà, bombabà!
Bombabà, bombabà!
Il bevitore che ha vuotato durante il canto il bicchiere, ripiglia:
E l' ho bevuto tuto
E no' l m'ha fato mal.

E tutti in coro:

El l' à bevuto tuto,
E no' l ghe à fato mal.
L' acqua fa mal,
E 'l vino fa cantar.
Eviva Baco!
E'l sugo del bocal!
Eviva Baco!
E 'l sugo de la gresta.
Chi ha 'l bicchier em man,
Al suo compagn' el presta.

Qui, quegli che ha bevuto, passa il bicchiere ad un altro compagno, ricominciando: Bevè bevè compare etc. e il canto cessa solo quando il bicchiere ha fatto il giro di tutta la compagnia.[1] — Dieses Trinklied ist alt und schon aus dem XVI. Jahrhundert bezeugt. Es scheint eine Nachahmung der Trinksitten schweizerischer und deutscher Söldnertruppen zu sein; wenigstens deutet der Vers, welcher in der toskanischen Fassung[2] vorkommt: Segui la regola, Ch'hanno gli *Sguizzari* etc. darauf hin. —

Es ist zu bedauern, daß Zenatti nicht auch die Melodie beigegeben hat. Diejenige zur Version des „Bombabà" aus der Toskana habe ich hinten im Anhang mitgeteilt.

Es macht den Eindruck, als ob in Italien das Singen zum kühlen Wein nie so recht üblich war. Das ist mehr deutsche Art.

* * *

Eine der ältesten Gattungen der Volkspoesie ist das *Arbeitslied*. Tommaseo berichtet, daß drüben auf der ein-

[1] Siehe: Archivio storico per Trieste, l' Istria e il Trentino vol. I. 1881—82 p. 67 f. und ebenda einen ausführlichen Artikel darüber von Novati, p. 206—219.

[2] Gian.: C. Mont. Lucch. p. 248 und Archivio Pitrè vol. XV p. 197 f.

samen Insel Korsika die Bauern beim Dreschen ihren Stieren aufmunternd mit Gesang zurufen:

Stampft nur wacker
Cudanellu, Mascarone,
Ohi! so drescht, ihr wackern Tiere,
Flink als wärens eurer viere.
Ihr und wir, hallo! hallo!
Uns das Korn und euch das Stroh [1])

Auch in Sizilien begleiten die Drescher, die Schnitter und die Winzer ihre Arbeit mit Gesang. [2])

Wie steht es damit in der Toskana? Gibt es da auch Arbeitslieder? Es ist mir nicht gelungen, weder ein Dreschерlied, noch ein Schnitter- und Winzerlied, noch ein Schifferlied, das die Seeleute zum Takte ihrer Ruder, oder zum Pfählen, zum Lichten des Ankers, oder zum Reffen der Segel singen, aufzuweisen.

Wenn bis heute all die vielen Sammlungen und Zeitschriften kein derartiges Lied zu Tage gefördert haben, so dürfen wir wohl mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß dieser Zweig des Volkslieds in der Toskana abgestorben ist. Denn schwerlich wären diese Arbeitslieder den Augen so vieler Forscher und Sammler entgangen, ihnen, die sogar die Rufe der Straßenverkäufer, die Kinderreime und Sprechverslein u. a. m. sorgsam aufgezeichnet haben.

Auch die Frauen haben zum Spinnen, zum Abhaspeln oder zum Weben keine besonderen Arbeitslieder. Das Liebeslied muß seine Stelle vertreten. So berichtet Arnaldo Bonaventura: Esse (die Weberinnen) cantano dalla mattina alla sera a squarciagola, mescendo i loro *stornelli* al ritmico e cadenzato rumor del telaio. [3])

Man mag das Fehlen der Arbeitslieder in der Toskana so zu erklären versuchen, daß die Bewohner der abgelegenen Inseln Korsika und Sizilien noch mehr die Gebräuche des schlichten Naturvolkes bewahrt haben, als das Landvolk der Toskana, dem alten Kulturzentrum par excellence. —

* * *

[1]) Tommaseo: Canti pop. Corsi: Venezia 1848 p. 300.
[2]) Archivio Pitrè vol. VI 206 f. XIV, 15 f.
[3]) Riv. Gub. I p. 117 f.

Am merkwürdigsten ist, daß die alten *Tanzlieder* sozusagen spurlos verschwunden sind. Zwar kommen die früheren Volkstänze noch gelegentlich vor, und Tigri in seiner Einleitung[1]) nennt deren ca. ein Dutzend, allein es sind Pantomimen und sie werden ohne besondere Tanzlieder ausgeführt. Als charakteristisch *toskanischer* Tanz gilt der „Trescone“[2]) „ein ländlicher, hüpfender Reigentanz sehr lebhafter und bewegter Art, wobei die Tänzer sich bald mit den Händen fassen, bald wieder loslassen, bald die Hände an die Hüften schlagen, bald die Arme in die Luft werfen und kräftig mit den Füßen aufstampfen, wie beim Tiroler Schuhplatteln“. Im Pistoiesischen wurde der „Trescone“ noch vor kurzem mit einem Tanzlied begleitet, das folgendermaßen beginnt:

Soni, sonate
Belline, ballate
E sonateli un bel trescone[3])

Leider sind bloß diese Anfangsverse bekannt. Vollständig und mit der Melodie überliefert ist dagegen die „Veneziana“. Sie besteht aus 21 vierzeiligen Strophen mit jeweiligem einfachen Refrain. Die erste lautet folgendermaßen:

Chi vuol senti cantà la Veneziana,
Chi vuol senti cantà la Veneziana,
Chi vuol senti cantà la Veneziana.
Scarpette rosse e calzette di lana.
Lérole — lérole — rírerò.[4])

Dann folgt die zweite Strophe u. s. f.

Das ist alles, was uns an Tanzliedern bisher bekannt ist. — In früherer Zeit aber müssen unter dem einfachen Landvolk eine Reihe von Tanzliedern im Schwang gewesen sein. Boccaccio spielt auf eines an in der zweiten Novelle des achten Tages seines Decamerone, wo es von einer Schönen heißt: Ed oltre a ciò era quella che meglio sapeva sonare il cembalo e cantare „L'acqua corre alla borrana“ e menare la „ridda“ ed il „ballonchio“. Die letzteren beiden

[1]) Tigri: C. p. LXII.
[2]) Archivio Pitrè, XX, 211.
[3]) Barbi: p. 13 Anmerkung 1.
[4]) Gian.: C. Mont. Lucch. p. 229 f.

waren nach den Forschungen Ungarellis [1]) Ringeltänze im Kreise; das erstere ist ein Tanzlied, das ein späterer Anonymus noch im Jahre 1552 hat singen hören und er gibt davon eine ausführliche Beschreibung (jetzt am besten nachzulesen bei D' Ancona: P. p. p. 45—47) und fügt die wichtige Bemerkung hinzu: der Tanz: „L'acqua corre alla borrana" gleiche dem bekannten

Quanti polli è 'n sul pollaio.

Nun hat der Zufall, und noch mehr der Scharfsinn Novatis uns auch dieses Tanzlied, von dem wir sonst nur die erste Zeile wüßten, wieder ans Tageslicht gebracht. Novati gelang es nämlich, einen heute noch in der Toskana wie auch anderswo in Italien beliebten Kinderreigen, genannt „Madonna Pollainola" mit dem alten Tanzlied: „Quanti polli è 'n sul pollaio" zu identifizieren [2]) — So ist also ein Lied, das für Erwachsene bestimmt war, zum Kinderlied herabgesunken. Wie manches andere Tanzlied mag dasselbe Schicksal gehabt haben, und wer weiß, welch altehrwürdiger Schatz von Liedern und Volksgebräuchen unter den Kinderliedern noch verborgen liegt und so noch geraume Zeit weiterlebt?

Aber die Spuren des Tanzliedes gehen noch hinter Boccaccio zurück, [3]) und wenn wir auch keine direkten Zeugnisse hätten, so könnten wir doch indirekt darauf schließen: Die *Ballata* der Kunstdichtung nämlich kann ursprünglich nichts anderes gewesen sein als ein schlichtes Tanzlied, wie ja der Name sagt. Sie taucht bereits Mitte des 13. Jh. in der toskanischen Dichterschule auf und dem Lucchesen Buonagiunta Orbicciani degli Overardi wird das Verdienst zugeschrieben, sie aus der volksmäßigen in die kunstmäßige Poesie eingeführt zu haben.

Als ländliches Tanzlied bestand die Ballata offenbar aus mehreren kurzen Strophen, auf welche jeweilen ein Refrain

---

[1]) Ungarelli: Le vecchie danze ital. ancora in uso nella provincia bolognese, Roma 1894.

[2]) Novati: Attraverso il medioevo, Bari, 1905 p. 369—397.

[3]) Carducci sagt über das Alter des Tanzliedes: . . . ha molto del vero la sentenza del Minturno, la canzone a ballo esser forse *il più antico* componimento della poesia volgare. (Einleitung zur Ausgabe des Polizian: CXXI.)

folgte. Die Strophen wurden gesungen von einem Einzelnen, der mitten im Kreise der um ihn sich bewegenden und mit der Hand sich haltenden Tänzer und Tänzerinnen stand. Der Refrain dagegen von allen im Chor, wobei sie in raschem Tempo den Reigen tanzten.

Ihrer ganzen Natur nach muß die Ballata etwas duftiges und leichtbeschwingtes haben. Kein Wunder, wenn sie unter den gebildeten Kreisen, die der spröden Kanzonen müde geworden waren, leicht Aufnahme fand. Im Trecento mehren sich die Ballaten in auffallender Weise. Sie waren sogar so beliebt, daß die Geistlichkeit anfing, sich ihre Popularität zu Nutze zu machen und religiöse Lieder und Lauden in der Form des Tanzliedes zu dichten. Man denke an Jacopone da Todi, diesen „Spielmann des Herrn". —

Wenn man aber meint, das gefällige Tanzlied müsse eine frische Strömung in die etwas stagnierende Kunstpoesie des Dugento und Trecento gebracht haben, so findet man sich enttäuscht. Das einfältige zierliche Tanzlied wurde mit schwerklingenden Redensarten vollgestopft, die Strophen gedehnt, der muntere Refrain dagegen meist weggelassen, und so bekam die volkstümliche Ballate den Habitus einer vornehmen Kanzone. Zu welch anmutigen Liedern hätte sie die Kunstdichter locken können, wenn für ein einfaches Lied damals Geschmack und Verständnis vorhanden gewesen wären! Allein diese Zeit sollte erst später kommen. — Inzwischen ging tief unten in der Volksdichtung immer noch die alte echte Ballata um. Als dann Mitte des 15. Jahrhunderts bei Beginn der Renaissance Lorenzo de' Medici und Poliziano anfingen, die steril gewordene Kunstdichtung am Jungbrunnen der Volkspoesie neu zu beleben, da wurde die Ballata wieder entdeckt und zum zweitenmal ans Licht gezogen. Liest man z. B. Lorenzo de' Medicis berühmtes Lied:

Quant' è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia,
Di doman non c'è certezza

mit seinem stets wiederkehrenden Refrain:

Chi vuol esser lieto, sia,
Di doman non c'è certezza.

so haben diese Strophen einen solchen Schwung, ein solch

sich steigerndes und jeden Zuhörer mit sich fortreißendes Tempo, daß man unwillkürlich an den Rhythmus eines Tanzliedes erinnert wird, und schwerlich fehlgeht, anzunehmen, Lorenzo de' Medici habe hier mit glücklichem Griff eine volkstümliche Ballata zur Grundlage genommen.

Und so große Beliebtheit gewann auch diesmal wieder das Tanzlied, daß man die historisch-politischen Lieder in die Form einer Ballata kleidete, um ihnen rasche Verbreitung zu verschaffen. Unter den bei D'Ancona besprochenen geschichtlichen Volksliedern des 15. und 16. Jahrhunderts haben nicht weniger als zehn diese Ballatenform. [1])

Das ist kurz die Geschichte des ländlichen Tanzliedes. Mag es auch heute verschwunden sein, so hat es doch eine große Vergangenheit.

* * *

An die Tanzlieder schließen sich die *Frühlingslieder* und Naturlieder im allgemeinen.

Unsere deutsche Volkspoesie ist reich an Liedern, welche bald den Eintritt des Frühlings feiern, bald den Abschied der holden Sommerszeit und das Nahen des bösen Winters beklagen. Wie steht es damit in der Toskana? Hier hat die Volksdichtung nur ein dünnes Schoß getrieben. Die Naturlieder sind einzig vertreten durch die sogenannte *Maggiolate* oder Mailieder. Sie zählen mehr zu der Art der Umsinge- und Bettellieder (canti di questua) und werden am 1. Mai (calendimaggio) und auch während dieses ganzen Monats von einem Fähnchen 10–12jähriger Kinder abends vor den Häusern gesungen. Ein kleiner Bursche geht voran und trägt einen jungbelaubten Zweig, der mit bunten Bändern geschmückt ist: dies als Symbol des Frühlings. Die Mädchen führen ein Körbchen bei sich, in das man ihnen Brot, Eier, geräuchtes Fleisch oder Wurst gibt. Zur Musik ihrer Zimbeln singen die Kinder dann ihre Mailieder, feiern darin zunächst den Beginn der schönen Jahreszeit, richten Glückwünsche an die Leute des Hauses (besonders an die Liebenden), bitten um eine Gabe und schließen alsdann mit Dankversen für die empfangenen Geschenke. — Es gibt

[1]) D'Ancona p. 62, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74.

auch Mailieder religiösen Inhalts; sie schildern die Höllenqualen der Toten und fordern zur Mildherzigkeit und Wohltätigkeit auf. Immer aber bestehen diese Mailieder aus einer Reihe vierzeiliger Strophen, z. B.:

Più non vien la bianca neve
Su negli alberi e né faggi.
Questa omai del sol ai raggi
Liquefatta ora si vede.

Canta il cucco, e il merlo dice:
— Su, pastori, alla montagna! —
Erba e fiori alla campagna
Rose e gigli alla pendice.

Andere Mailieder sind mit Rispetten vermischt.

Einige der schönsten hat Michele Barbi veröffentlicht.[1]) Giannini hat in seiner zierlichen Blütenlese toskanischer Volkslieder ebenfalls ein paar hübsche aufgenommen[2]) und man findet dort auch die nötige Bibliographie. — Außer diesen Frühlingsliedern sind keine weiteren Naturlieder bekannt. Daß die Winterlieder fehlen, ist begreiflich, denn für die Toskana bedeutet der Eintritt des Winters nicht dasselbe, wie bei uns im Norden. —

Im deutschen Volkslied gibt es sogenannte *Streitlieder:* zwischen Sommer und Winter, zwischen Felber und Buchsbaum, zwischen Wasser und Wein, zwischen Leib und Seele. In der toskanischen Volkspoesie ist mir nichts analoges zu Gesichte gekommen. Dagegen könnte man hier herbeiziehen eine Version des beliebten und schon in den Notarbüchern von Bologna vorkommenden Streitlieds zwischen einem Mädchen, das heiraten will und der Mutter, die sich dem entgegenstellt.[3]) In einem anderen Lied zanken sich die Schwiegermutter und Schwiegertochter[4]) und für den Contrasto zwischen Sommer und Winter findet sich derjenige zwischen den zwölf Monaten des Jahres.[5])

Von den *Rätselliedern* ist nur eine leise Spur vorhanden, obwohl es an gewöhnlichen gesprochenen Rätseln nicht fehlt. In einem Lied heißt es z. B.: Kannst du mir sagen, wieviel Körnlein Getreide ein großes Schiff faßt, wieviel Tropfen Wasser im Meere sind, wieviel Meilen im Tag die Sonne

[1]) Barbi: J maggi della Montagna Pistoiese. Arch. Pitrè, vol. VII.
[2]) Gian.: C. p. tosc. p. 437 ff.
[3]) Gian.: C. Mont. Lucch. p. 228.
[4]) Corazzini.
[5]) Gian.: C. M. L. p. 233—239. D'Ancona: Archivio Pitrè II, 240.

geht, so will ich dich für einen Meister des Gesanges halten.[1]) Anderswo wird die Frage gestellt: Sag wieviel Sterne sind am Himmel und wieviel Fische sind im Meer?[2])

Unter den *Wunschliedern,* d. h. den Liedern von unmöglichen Dingen wäre etwa zu erwähnen dasjenige von einem Mädchen, welches wünscht, sterben zu können und wieder auferstehen, zu sehen, wer sie beweinte. Den wollte sie dann zu ihrem Liebsten haben.[3]) Eine andere möchte nachts einmal tot sein und morgens wieder lebend, zu schauen, wer ihr das Sterbekleid nähte, wer die Bahre brächte und wer das Kreuz trüge.[4]) Eine dritte möchte ein Vöglein werden und Flügel haben, um hinzufliegen, wo ihr Geliebter ist.[5])

Auch die *Verwandlungslieder* sind in der toskanischen Volkspoesie nicht ganz fremd.[6]) Ich werde im III. Teil Gelegenheit haben, sie vorzuführen.

Die Hauptmasse der toskanischen Volkslieder besteht aus *lyrischen Liebesliedern.* Das ist früher schon ausführlich dargelegt worden. Da ihnen der zweite, dritte und vierte Teil dieser Arbeit gewidmet ist, übergehe ich sie hier und erwähne bloß, daß seltsamerweise *das Tagelied* fast gänzlich fehlt. Wir besitzen bloß *ein* Beispiel. Die Situation ist folgende: Ein Jüngling begibt sich zu seinem Mädchen, steigt durch ihr Fenster und findet sie schlafend. Dreimal ruft er ihr. Sie hört es nicht. Da küßt er sie. Sie erwacht und glaubt sich verraten. — Nein du bist nicht verraten; ich bin's, dein Liebster. — Wo bist du hereingekommen? — Dort durch jenes Fensterlein, wie du mir selbst geraten. — Daraufhin entkleidet er sich und sie verbringen zusammen die Nacht. — Nun kommt eine Lücke, denn plötzlich heißt es in der nächsten Strophe: O Schwalbe, du betrügst uns. Hast dich ans Fenster gesetzt zu singen. Mein Lieb, die Stunde ist noch nicht da. Noch seh ich die Dämmerung nicht. - Und mit der dreifachen Klage gegen das Vöglein bricht das

[1]) Tigri: 38.
[2]) Tigri: II, 3.
[3]) Gian.: C. p. tosc. 160.
[4]) Tigri 509.
[5]) Tigri 627.
[6]) Tigri 861.

Lied ab, ohne daß die Abschiedsszene folgt.[1]) Möglicherweise daß der Schluß, worin diese geschildert war, nur fehlt. Jedenfalls haben wir hier die älteste und natürlichste Form des Tagelieds vor uns, ohne das künstliche Motiv des Wächterrufs.

Soviel von diesem einzigen Beleg eines Tagelieds aus der Toskana.

Daneben gab es in Mittelitalien die sogenannte *„Mattinata"*, d. h. ein Morgenlied, das der Liebende seinem Mädchen unter dem Fenster in der Morgenfrühe sang, um sie aus ihrem Schlaf zu wecken: Es beginnt:

Alzati, bella, il giorno è fatto,
Quanto mi sembri bella là in quel letto . . .[2])

Das Zitat stammt zwar aus den Marken, die Mattinata hat aber sicherlich in der Toskana auch existiert.

Das Gegenstück dazu ist die *Serenata,* d. h. ein Lied, das der Geliebten nachts vor dem Hause von ihrem Liebhaber gesungen wurde:

Vattene, bella, vattene a dormire!
Il letto ti sia fatto di vïole.
Al capezzale ti possa venire
Dodici stelle e tre raggi di sole.
E ti possa venir la luna in fronte,
Ricordati di me, figlia d'un conte.
E ti possa venir la luna in capo
Ricordati di me, giglio incarnato![3])

Von diesem Abendlied, der Serenata, sind uns aus der Toskana eine Menge Fassungen überliefert. Ich komme später noch einmal darauf zurück.

* * *

In der Toskana sowohl wie auch anderwärts in Italien pflegt die Hochzeit stets mit großer Feierlichkeit und mit vielen Zeremonien begangen zu werden.[4]) Man sollte deshalb

[1]) Gian.: C. Mont. Lucch. p. 190 und vergleiche dazu Tigri: 504.
[2]) Canti pop. marchigiani: Archivio Pitrè vol. VI. p. 469 f.
[3]) Gian.: C. p. tosc. p. 162.
[4]) Orazio Bacci: Usi nuz. nel cont. di Val d'Elsa: Castelfiorentino 95.
Archivio Pitrè vol. VI. 94—96: Usi nuziali dei contadini toscani.
vol. VII. 73—77: Usi nuz. fra i cont. del Lucch.
vol. XI. 441—61: Pratiche e superst. dei montanari Lucch. relative all' amore e alle nozze.
vol. XIII. 403—415: Usi nuziali di Siena.

erwarten, daß besondere *Hochzeitslieder* noch üblich wären. Allein alles Nachforschen ist vergebens. In Süditalien ist noch eine Spur davon vorhanden,[1]) aus Messina in Sizilien aber sind wirkliche Hochzeitslieder bekannt geworden.[2]) Wieder repräsentiert also die Insel denjenigen Teil Italiens, wo die alten Volksgebräuche noch am zähesten sich erhalten haben.

Die Gattung der *Ehestandslieder* sei durch folgende beiden Genrebilder vertreten:

Ich höre sagen, wo ich geh und stehe,
Der Weg zum Paradies geh durch die Ehe.
Nun hab ich lange schon ein Weib genommen
Das Paradies will immer noch nicht kommen.
Heyse: 196.

Bei solchem Kindersegen muß ich leider
Das Liedersingen aus dem Sinn mir schlagen.
Dem einen fehlen Schuh, dem andern Kleider
Und gar nach Brot schrein sie bei Nacht und Tage.
Nun denkt euch nur einmal in meine Haut,
Die Jüngste wär' am liebsten heut schon Braut,
Die Älteste, die 's heut schon könnte sein,
Will keinen Mann — da schlag das Wetter drein!
Heyse, 197, nach Ti. 31.

Die besondere Gruppe der *Malmariéelieder*, welche in der französischen Volkspoesie eine so große Rolle spielen, ist in der Toskana nur durch sehr wenige Beispiele repräsentiert. Der Inhalt eines solchen Liedes ist z. B. folgender: Ein Mädchen ist durch ihren Vater an einen geizigen Alten verheiratet worden. Der heißt sie mitten in der Nacht aufstehen und spinnen. Einmal aber geht sie hinweg, begibt sich zum Haus ihres Vaters und klopft an seine Türe: Wer ist draußen vor der Tür, der mich im besten Schlafe weckt? — Es ist deine Tochter, die unglückliche, die du dem häßlichen Alten gegeben. Während sie so redet, ist dieser ihr nachgegangen, und meint, sie warte heimlich auf einen Buhlen. Und sie darauf um ihn zu hänseln: Nicht alle Frauen, die zur Quelle gehen, sind für *einen* Liebhaber. Nicht alle Vögel, die die Luft durchfliegen, sind für *einen* Jäger,

---

[1]) G. Amalfi: Usi nuz. napolet.; Giamb. Basile VII, 68–72 und: Casetti e Imbriani. Canti pop. delle prov. meridionali I, 193, 223.

[2]) Pitrè: Usi e cost., credenze e pregiudizi del pop. sic. vol. II, 88 f.

nicht alle Fische, die im Meere schwimmen, sind für *einen* Fischer. — Damit hört das Lied auf.[1])

Ein weiteres Malmariéelied teile ich im Anhang mit. Es ist noch unediert und wurde mir von Herrn Prof. Giannini gütigst überlassen.

Ein drittes sehr hübsches Lied einer Malmaritata kann man in Levis fein ausgewählter Sammlung altitalienischer Lyrik[2]) nachlesen. Es ist zwar schwerlich ein Volkslied, vielleicht aber eine Nachahmung davon.

* * *

An *Wiegen- und Kinderliedern* (ninne-nanne und canti fanciulleschi) sind alle Sammlungen reich. Die Wiegenlieder bestehen fast immer nur aus *einer* Strophe, z. B.:

Fà la ninna, fà la nanna,
Piccinino della mamma,
Fà la nanna fà un bel sonno,
Poverino, n'hai bisogno.
Hai bisogno di dormire
Poverino, 'un lo sai dire
Nanna oh, nanna oh!
'L mio bambino s'addormentò. Gian.: C. p. t.: p. 3.

Auch die Kinderlieder sind sehr einfach gebaut. Darunter findet man auch jenes weitverbreitete Stück, das, mit jeder Strophe wachsend, die Geschichte vom Joggel und dem Birnbaum erzählt[1]). — Die beste Zusammenstellung von Wiegen- und Kinderliedern hat Giannini gegeben. Dort sind auch bibliographische Angaben zu finden.[3])

* * *

In gewissen Gegenden Italiens, namentlich in Korsika — sprachlich dazu gerechnet — dann aber auch in Sardinien und Sizilien ist die *Totenklage* (vocero) noch gebräuchlich.[4]) In Korsika herrschte noch bis in die neueste Zeit die grausige Sitte der Blutrache, und wenn ein Vater oder Sohn

[1]) Gian.: C. Mont. Lucch. p. 193 f.
[2]) Levi: Lirica italiana antica. Firenze 1905 p. 215—216.
[3]) Gian.: C. tosc. p. 1—118; Joggel und Birnbaum p. 40.
[4]) Tommaseo: Canti pop. corsi. Gregorovius: Korsika. Mérimée: „Colomba". Salomone-Marino: Le reputatrici nell' età di mezzo e moderna. Palermo 1886.

dem lauernden Feind zum Opfer fiel, so pflegten die Weiber an der aufgebahrten Leiche ihre Totenlieder anzustimmen.

Von alledem ist in der Toskana nichts bekannt. Hier hat die Kultur immer zuerst Licht geschaffen und mit solch halbbarbarischen Gebräuchen aufgeräumt.

* * *

Was die *religiösen* Lieder anbetrifft, so gehören etwa hieher die Gebetslieder, die Marienlieder und Lauden, die sogenannten Hirtenlieder (pastorelle) welche am Weihnachtsabend in der Kirche zu Ehren des Christuskindes gesungen werden, dann die Lieder auf die Passion des Herrn, auf das Martyrium der heiligen Barbara oder auf die Büßerin Maria Magdalena u. a. m.[1])

Viele dieser Lieder scheinen literarischen Ursprungs zu sein, und man wird sie nicht durchweg zur Volkspoesie rechnen können, weil sie zu sehr beeinflußt sind vom Kirchengesang und dem Gebetbuch.

Endlich sind unter den *Festtags- und Jahreszeitliedern* hervorzuheben die sogenannten „Befanate", Lieder auf die heiligen drei Könige (Befana = Epiphania). Sie werden ganz nach Art der Mailieder von den Kindern armer Leute am Vorabend der heiligen drei Könige vor den Häusern gesungen. Ein alter Mann ist bisweilen dabei und begleitet sie mit der Violine.

Diese Epiphanialieder bestehen, wie die Maggiolate, aus einer Reihe, bisweilen zehn, manchmal 30 -40 kurzen Strophen, deren erste Zeile als Refrain jeweilen am Ende wiederholt wird. Es sind die bekannten achtsilbigen Quartinen:

Buona sera il ciel vi dia,
Gentilissimi signori.
Rallegrate i vostri cuori
Chè l'è nato il gran Messia.
Buona sera il ciel vi dia.

Auch dem Gedankengang nach gleichen sie durchaus den Mailiedern, nur daß darin nicht der Frühling gefeiert wird, sondern es wird da die biblische Geschichte von dem Erscheinen der heiligen drei Könige aus dem Morgenland

[1]) Gian: C. Mont. Lucch. p. 267—292
Gian: C. p. tosc. p. 404 ff.

erzählt und daran knüpfen sich dann die obligaten Bettelstrophen:

State su, ragazze belle
E guardate in della cassa.
Fra la noce e l'uva passa;
Qua portate le nocelle.
State su, ragazze belle. [1])

und schließen dann mit dem Dank für die erhaltenen Gaben. Gern pflegen sich die Singenden in das Kostüm der drei Könige zu kleiden. An einigen Orten hat die Befana auch dramatische Form und es ist nicht ausgeschlossen, daß diese Lieder aus dem liturgischen Drama hervorgegangen sind.

* * *

Das sind die verschiedenen Gattungen der toskanischen Volkslieder. Ich fasse sie in folgende Übersicht zusammen:

A. Epische Volkslieder:

Balladen, Romanzen und Pastorelle.

B. Episch-lyrische Volkslieder:

1. Historisch-politische Volkslieder.
2. Lieder schwankhaften Inhalts.

C. Lyrische Volkslieder:

1. Liebeslieder.
2. Tagelied, Mattinata, Serenata.
3. Ehestands- und Malmariéelieder.
4. Wiegen- und Kinderlieder.
5. Tanzlieder.
6. Trinklieder.
7. Streit-, Rätsel-, Wunsch- und Verwandlungslieder.
8. Frühlingslieder (Maggiolata).
9. Festtagslieder (Befanata).
10. Religiöse Lieder.

In der toskanischen Volkspoesie *fehlen* dagegen die:

1. Hochzeitslieder.
2. Arbeitslieder.
3. Wanderlieder.
4. Berufs- und Ständelieder.
5. Totenklagen.

[1]) Befanate findet man in den oben zitierten Sammlungen von Gian.: C. Mont. Lucch. p. 251—263. C. p. tosc. p. 427—436; mit Bibliographie.

II. Teil.

Die lyrischen Liebeslieder.

Nachdem im ersten Teil dargelegt wurde, welche Gattungen des Volkslieds in der Toskana vertreten sind, soll im folgenden nur noch von den lyrischen Liebesliedern die Rede sein. Sie nehmen innerhalb des toskanischen Volksgesangs die zentrale Stellung ein, so sehr, daß wie früher erwähnt, die älteren Sammlungen nur solche Lieder enthielten, und alle anderen darüber außer acht ließen. — Wenn das Trinklied oder das Tanzlied, das Frühlingslied oder das politische Lied nur bei besonderen Gelegenheiten oder zu gewissen Zeiten gesungen zu werden pflegt, so stellt sich für das Liebeslied viel häufiger die Stimmung ein. Und die Liebe ist zugleich das Unvergängliche, das ewig sich erneut. In den Liebesliedern kommt auch die toskanische Volksdichtung zu ihrem charakteristischsten und höchsten Ausdruck. Keine der anderen Volkslieder sind so voller Poesie wie diese. Es ist deshalb kein Zufall, wenn so viele der größten italienischen Gelehrten an der Sammlung und Erforschung dieser volkstümlichen Lyrik mit aller Liebe gearbeitet haben. — Ich betrachte diese Liebeslieder zunächst nach ihrer rein äußerlichen und formalen Seite und gebe dann im folgenden Teil von ihrem Inhalt eine kurze Schilderung.

I. Bemerkungen über die Art des Singens im allgemeinen.

Von überall her ergeht die Klage, daß die alten schönen Volkslieder vor der neuen Kultur untergehen oder sich aus dem offenen Lande in die Stille und Einsamkeit abgelegener Bergtäler zurückziehen. Und so ergibt sich zunächst die Frage:

Wo in der Toskana lebt der Gesang heute noch?

Das Volkslied ist wie überall in Italien so auch in der Toskana zurückgegangen. Die Antwort wird also im allgemeinen dahin lauten, daß, je weiter entfernt von den Städten, desto eher es möglich ist, noch Lieder singen zu hören: d. h. hoch oben in den Apennintälern nördlich von Pistoia, in der Montagna Lucchese, dann unten in der Maremma, auf vereinzelten Höfen um Arezzo, Siena und Volterra herum und endlich in den hintersten Strichen des Casentino.

Welche Klassen des Volkes nehmen am Singen teil?

Die Volkslieder, mit denen wir uns hier beschäftigen, sind fast ausschließlich nur unter dem Landvolk verbreitet. Von dort allein stammen die alten echten Volkslieder. Der Gesang wird aber nicht von besonderen Klassen etwa den Schäfern, den Blinden allein, sondern von allen Teilen des Landvolks ohne Unterschied gepflegt. Es singen die Hirten und Hirtenmädchen auf den Bergen droben, im Tal und in der Ebene die Bauern und Bäuerinnen beim Gras- und Kornschneiden, bei der Ährenlese oder dem Kastaniensammeln im Wald; am Meer pflegen die Fischer und Fischerfrauen das Flicken und Trocknen ihrer Netze mit Gesang zu begleiten; in den stillen Gassen von San Gimignano hab ich die Weberinnen an ihrem Webstuhl singen hören, und an der Fontebranda, einem berühmten Brunnen von Siena, pflegen die Wäscherinnen mit Virtuosität sich in Liedern zu befehden.

Immer aber ist es die gleichmäßige, ruhige und friedliche Beschäftigung, welche zum Singen einlädt. Und auch das, was den Menschen umgibt, hat Einfluß auf sein Gemüt. Das einförmige Geläute der Herdenglocken, das ununterbrochene Zirpen der Grillen bei der Mittagssonne, das im gleichen Takt immer wiederkehrende Geräusch des Webstuhls und die eintönige Melodie der Meeresbrandung machen die Stimmung rege, und bringen es mit sich, daß die Seele bei sich selbst Einkehr hält und ihrer Freuden und Leiden sich erinnert. Da denkt der Hirt an sein Lieb zu Hause, und die Weberin an ihren Burschen, der fernhin übers Meer nach Korsika gegangen ist, um mit Holzhacken einiges Geld

zu verdienen. Das Singen bei solch gleichmäßiger Beschäftigung wird zum Bedürfnis, zur Erholung:

S' io canto tutto il giorno, il pan mi manca:
E se non canto, mi manca ad ogni modo. To. 8.

Welches Alter ist beim Gesang vorwiegend beteiligt?

Die Jugend, die Mädchen und Burschen sind die Träger des Volksgesangs und die *Liebe* ist es, die sie zum Singen bringt. Satirisch sagt ein Stornell:

Il miccio quando raglia ha l'appetito,
E l'uomo quando fischia, è innamorato.
La donna quando canta, vuol marito. Gian. 491.

anderswo heißt es:

E di stornelli che ne so una soma,
Qui dentro c'è l'amor che me l'impara. Ti. II. 5.

Nirgends erscheint Liebe und Gesang so innig verknüpft. — Nach der Ehe aber hört das Singen auf. Höchstens sind es noch die jungen Frauen, welche auf dem Feld zu ihrer Arbeit singen. Die alten Leute aber greifen nur selten zu einem Lied:

Non posso più cantar dalla vecchiaia. Ti. 32.

und wenn sie es tun, so pflegt der Inhalt ihrer Lieder eine bedächtige Sentenz zu sein:

Giovanettina, che pigli marito,
Se tu lo pigli te ne pentirai ... Ti. 551; oder Ti II. 281.

Sie überlassen das Singen lieber den Jungen:

Giovanetti, cantate ora che sete
Ora che sete giovanetti e belli.
Quando sarete vecchi 'n poterete,
Sarete disprezzati, o poverelli.
Sarete disprezzati più de' fiori.
Quando son secchi, non c'è chi li odori:
Sarete disprezzati come i gigli,
Quando son secchi, non c'è chi li pigli. Ti. 7.

Früher müssen unter der Jugend die Burschen ebenso oft am Singen beteiligt gewesen sein wie die Mädchen. Heute aber liegt das Volkslied fast nur noch in den Händen der letztern. Es gibt solche, die mit acht und neun Jahren schon eine Menge Lieder wissen.

Wann und wo wird am liebsten gesungen?

Tagsüber wird bei der Haus- und Feldarbeit viel gesungen. Vor allem aber ist der Abend und die Nacht die Zeit des Gesanges:

> La sera per il fresco è un bel cantare,
> Chè le ragazze discorron di amore.
> Da una all' altra vanno a ragionare,
> Dicon: chi l'averà quel fresco fiore? etc. S. Gian. II, 56.

Wenn die Mädchen und Burschen am Fenster, unter der Haustür oder am Brunnen stehen, wenn sie Arm in Arm die Dorfstraße auf- und abgehen, wenn sie in den Spinnstuben („la veglia" genannt) zusammenkommen, oder endlich – was früher vor langer Zeit der Fall war, heute aber nicht mehr vorkommt, — wenn der Bursche sich spät abends vor das Haus seiner Liebsten begab, um ihr Serenaden zu singen.

Ist das Singen Monolog oder Wechselgesang?

Es ist beides üblich. Viele Lieder sind als Monologe aufzufassen. Die Pastorella, die ihre Herde weidet, das Mädchen, das am Webstuhl sitzt oder den Rocken in der Hand hat und spinnt, die junge Bäuerin, welche auf dem Felde Gras schneidet oder im Spätherbst die Kastanien sammelt, sie alle singen für sich, ohne daß eine Antwort darauf zu erfolgen braucht.

Seiner ganzen Natur nach aber ist das Lied auf den Wechselgesang hin angelegt. Sobald eine Hirtin ein Lied anstimmt, so kann sie sicher sein, daß etwa von der anderen Talseite eine andere antwortet, und es beginnt zwischen beiden ein Zwiegesang, wie etwa in Venedig die Gondolieri miteinander abwechselnd zu singen pflegten. Und wenn ein paar Frauen und Mädchen gemeinsam auf dem Feld arbeiten, so pflegen sie gern sich zu Liedern herauszufordern und im Wettgesang sich solange zu bekriegen, bis keine von ihnen mehr etwas zu singen weiß und besiegt ist.

Und dasselbe geschieht bei der veglia. Die veglia entspricht so ziemlich unseren Spinnstuben. Die Leute des Dorfes kommen im Hause eines Nachbarn zusammen und sitzen mit ihrem Spinnrocken oder Strickzeug um das Feuer des Kamins herum. In Gegenden wo die Strohhutindustrie

heimisch ist, beschäftigen sich alle mit der Verarbeitung des Strohs zu Strohbändern und auch die Männer pflegen dann nicht müßig dazusitzen und ihre Pfeife zu rauchen. Zur Unterhaltung werden Geschichten erzählt, Märchen, Schwänke, abenteuerliche Erlebnisse, Schnurren und Possen zum besten gegeben, Lieder gesungen, und am Schluß oft noch getanzt. In den Liedern ist von der veglia oft die Rede, und die verliebten Burschen und Mädchen fordern sich bei der veglia gern zum Wettgesang heraus.

Unbewußt fängt z. B. eines der Mädchen an, ein Stornell vor sich hin zu summen. Ein Bursche hört es, und lädt sie ein, zu „stornellare", indem er beginnt:

Se tú vuoi far con meco a stornellare,
Prendi la sedia e mettiti a sedere,
Chè fino a domattina s'ha a durare. Gian. 463.

und sie greift zu und fängt gleich an:

Ed io delli stornelli ne so uno,
Lo canto solamente allo mio damo,
Bellino come il mio 'un lo sa nissuno. Gian. M. L. 1.

und er darauf, indem er sucht sie zu necken:

E io delli stornelli ne so sei,
Impegno di saperne quanto voi,
Voi ne sapete due e nemmeno assai! Gian. M. L. 2.

und sie dagegen mit schalkhaftem Lachen:

Io degli stornelli ne so mille
Me gli ha insegnati il maestro di colle,
Quello che fa le creste alle farfalle. Calcin. Storn. no. 16.

und er, immer seine Gegnerin zu überbieten suchend, fährt fort, er wisse soviel Stornelle, daß er sechs Schiffsladungen draus machen könnte (Ti. II, 2). — Nachdem so der Wettgesang begonnen hat, dauert er fort und dabei werden alle möglichen Erlebnisse berührt, scherzhaft oder spottend auf das und jenes angespielt, bis keines mehr weiter weiß oder das eine müde ist:

Non posso più cantà, mi seute 'n gola,
Del resto canterei tutta la sera, etc. Gian. M. L. 25.

und auch er schließt den Gesang mit den Versen:

E do la buona notte alli stornelli,
Perchè nun ho più voglia di cantalli,
Ne so di più coloriti e di più belli. Gian. M. L. 29.

Und dasselbe geschah ehemals mit den Rispetten. Ein verliebtes Mädchen bittet ihren Burschen, er solle doch ein Rispett singen, er wisse so viele:

Cantate su, cantate du' Rispetti,
Se troppi vi paressen, diten uno.
Cantate voi che li sapete belli,
Del vostro bel cantar me m'innamoro.
Del vostro bel cantar ne brucio ed ardo,
Un dolce riso, un amoroso sguardo etc. Ti. 1.

Und nachdem er gesungen hat, heißt er sie auch mitmachen, und nicht bloß zuhören; allein sie fürchtet ausgelacht zu werden:

I' vo' cantare, e non ve la ridete,
E beffe non vi fate del mio canto!
E l'altra sera, come voi sapete,
Quand 'io cantava, voi rideste tanto. Gian. 466.

So pflegt bei der veglia nach Art eines Contrasto gesungen zu werden.

Aber auch auf der Straße kann man den Wechselgesang hören. Wenn zwei Liebende erzürnt sind übereinander, so ist ein satirisches Stornell für sie das gegebene Mittel, ihrem Haß Luft zu machen. Der Bursche geht vor ihrem Hause vorüber und ruft ihr, die am Fenster oder unter der Haustüre steht, ein spöttisches Lied zu, und mit mehr oder weniger bissigen Versen gibt sie ihm den Schimpf zurück. Beispiele dafür wird der dritte Teil dieser Arbeit in Menge bringen.[1]) — Auch zwischen zwei keifenden Nachbarsfrauen ist das Stornell das gelegentliche Vehikel ihrer Feindschaft und Rache. — Die Lieder sind beinahe samt und sonders eine *direkte Anrede* an eine andere Person. *Ein* Lied nimmt auf das andere Bezug, sie folgen aufeinander Schlag auf Schlag, wie Rede und Gegenrede,[2]) und fügen sich ineinander wie die Glieder einer Kette. Dementsprechend beginnen viele mit dem verbindenden Wort *e*:

Ed io delli stornelli ne so mille... Ti. II, 1.
E quando ti riscontro par la via... Ti. II, 22.
E l'altra sera a quella bella veglia... Ti. 741.
E me ne voglio andar di là dal mare... Ti. 1143.
E sotto terra vo' fa' fa' una fossa... Ti. 1150.

[1]) Eine solche Szene hat Constantino Arlia geschildert in einem hübschen Artikel des „Niccolò Tommaseo" II, p. 29 f.

[2]) Vgl. auch Ti. II, 238—239.

und so weiter unzählige andere Beispiele. Man kann wohl sagen, daß der Wechselgesang viel häufiger ist als die monologische Sangweise. — Die Vorliebe für den Wechselgesang, den Contrasto, war in Italien von jeher groß. Gleich das älteste Dokument volkstümlicher Poesie, die „Rosa fresca“ des sogenannten „Cielo dal Camo“, ist ein Wechselgesang und die „Gemma leziosa“ des Ciacco dell' Anguillaia ist vielleicht nichts anderes als eine Nachahmung der volkstümlichen, dialogischen Liebeslieder. —

Bei diesem Wechselgesang, dem „rispettare“ und „stornellare“, gilt es als eine besondere Kunst, die letzten Reime, die der Widerpart gebraucht hat, aufzunehmen. Das geschieht freilich nicht immer, und nur ganz gewandte Zungen sind es imstande, wie etwa jene Hirtin Beatrice, von der Tommaseo in der Einleitung zu seinen tosk. Volksl. erzählt.[1]) „Nel contrasto di chi le risponda, la Beatrice s'infiammava (ingegnandosi di vincere l'avversario,[2]) sempre pigliando la rima de' due ultimi versi cantati dal suo compagno.“[3])

II. Die Form der Liebeslieder.

Der Verwendung zum Wechselgesang entsprechend sind diese Lieder auch gebaut.

Es sind lauter kurze, *ein*strophige Lieder, im Gegensatz also zu den volkstümlichen Balladen, von denen wir früher geredet haben (S. 13 ff.), in schroffem Gegensatze auch zu den epischen Canzonen Oberitaliens, zu den französischen und unseren deutschen Volksliedern, die alle aus mehreren Strophen bestehen und nicht zum Wechsel- und Wettgesang dienen. Am ehesten noch ließen sie sich vergleichen mit den Schnaderhüpfeln und den vierzeiligen „Gsätzli“ der Schweiz.

In epischen Liedern ist die Mehrstrophigkeit sehr wohl am Platze, das lyrische Lied dagegen ist im allgemeinen um so wirkungsvoller, je kürzer es ist. Langgezogene, durch

[1]) Tom. p. 6.

[2]) Zumbini, Giamb. Basile, III. p. 26, berichtet von ihr dasselbe.

[3]) Dasselbe Wiederaufnehmen der Verse und Reime können wir bei den Schnaderhüpfeln beobachten; Vgl. Gustav Meyer: Essais und Studien I, 332 ff., II, 145 ff.

viele Strophen sich dehnende lyrische Lieder verlieren leicht das Spontane und Frische. Die Einfachheit und Kürze ist der Lyrik günstiger. Es wird ein Ton, ein Akkord angeschlagen, der mit einigen Schwingungen noch kurze Zeit weiterklingt und alsbald verstummt. Und kommt der Ton voll und tief aus dem Herzen, so wirkt diese schlichte Kürze um so eindrücklicher auf den Hörer:

Oh quante stelle!
Vieni Peppino mio, vieni a contalle.
Le pene che mi dai son più di quelle. Ti. II, 156.

In *drei* strophischen Formen tritt das toskanische Liebeslied auf: 1. *Das Rispett* (il rispetto).
2. *Das Stornell* (lo stornello).
3. *Das Ritornell* (il ritornello).

Das letzte ist eine Refrainstrophe und hängt sich als „Coda" sowohl an das Rispett wie an das Stornell an. Wir betrachten es demnach in Zusammenhang mit dem Rispett und dem Stornell.

1. Das Rispett.

Das Rispett in seiner reinsten Form ist ein achtzeiliges Lied in Elfsilblern, dessen vier erste Verse kreuzweise und dessen vier letzte Verse paarweise miteinander reimen, also:

a b a b c c d d

Es zerfällt demnach äußerlich in zwei deutlich geschiedene Teile:

Bella, bellina, quando vai per acqua
La via della fontana ti favella,
E 'l rusignol che canta per la macchia,
E' va dicendo che sei la più bella.
Sei la più bella e la più graziosina.
Sembri una rosa colta in sulla spina.
Sei la più bella e la più graziosetta,
Sembri una rosa in sulla spina fresca. Gian. 14.

Diese Zweiteilung ist aber nicht bloß äußerlich in der Reimstellung vorhanden, sie besteht auch innerlich, dem Sinn und Gedanken nach: Die ersten vier Verse mit dem Reim a b a b enthalten den Kern, den Grundgedanken, oder — musikalisch ausgedrückt — das Thema des Liedes: sei la più bella, die folgenden vier Verse mit ihrem Reim c c d d nehmen denselben Gedanken noch einmal auf:

Sei la più bella e la più graziosina etc.

und variieren ihn zweimal mit einfacher Umstellung oder geringer Veränderung der Worte:

Sei la più bella e la più graziosetta etc.

In zutreffender Weise heißen deshalb diese vier Verse, welche den Gedanken wieder aufnehmen: la ripresa, die Wiederaufnahme.

Somit wäre das Rispett etwa zu vergleichen einem Lied, dessen Melodie in zweifacher Variation wiederkehrt, oder einem Gesang, der von beiden Seiten des Tales in doppeltem, verschieden hohem Echo nacheinander wiederklingt.

Diese Ripresa c c d d ist ein Charakteristikum des toskanischen Rispetts, und gehört notwendig dazu; fehlt sie, so haben wir es nicht mit einem Rispett zu tun, oder nur mit einem unvollkommenen. Durch die Ripresa allein unterscheidet sich das toskanische Rispett von dem sizilianischen Strambott einerseits und der klassischen Oktave Boccaccios, Ariosts und Tassos andererseits.

Stellen wir die drei nebeneinander:

Rispett:	a	b	a	b	c	c	d	d
Strambott:	a	b	a	b	a	b	a	b
Oktave:	a	b	a	b	a	b	c	c

Man sieht, das Rispett hat zwei Reimpaare am Schluß, das Strambott keines, und die Oktave eines.

Die Oktave ist somit ein Zwischending zwischen dem Rispett, mit dem es das Reimpaar am Schluß gemeinsam hat, und dem Strambott, dessen durchgehende gekreuzte Reimstellung es bis zum 6. Vers teilt. Es liegt daher die Vermutung nahe, welche schon Heyse ausgesprochen hat,[1]) daß Boccaccio die bei ihm zum erstenmal in der Kunstdichtung erscheinende Oktave aus der Volkspoesie übernommen habe.

Die Ripresa also wiederholt den Gedanken der ersten vier Zeilen. Sie knüpft dabei gern an den letzten oder vorletzten Vers der Quartine an, greift aber zuweilen auch auf den zweiten und ersten zurück:

[1]) Paul Heyse: Ital. Dichter seit der Mitte des 18. Jhs. Bd. IV p. 184.

an die vierte Zeile

Giovanettino, il bello andar che hai!
E quanto ti sta bene il viso adorno.
La terra fai tremar dove ne vai,
L' alberi fai fiorire intorno intorno.
L' alberi attorno attorno fai fiorire
Come le rose pel mese d'aprile:
L' alberi attorno attorno fiorir fate
Come le rose nel mese d'estate. (Gian 52)

an die dritte Zeile

Se al mondo fosse una sola fontana
Tutti si morirebbe dalla sete.
Ma ne vien tanta dell' acqua piovana,
Che se n' è sparta per tutto il paese.
E ne vien tanta dell' acqua per noi,
E i giovanotti più belli di voi:
E ne vien tanta dell' acqua per me
E i giovanotti più belli di te. Ti. 1007.

Das Schema für den ersten Fall ist also: a b a b c c d d
Das Schema für den zweiten Fall dagegen: a b a b c c d d

Eine dritte Form ist die, daß die Ripresa das ganze zweite Distichon wieder aufnimmt: a b a b c c d d (Ti. 59; Gian 350). Oft auch wird der erste Vers wiederaufgenommen: a b a b c c d d (Ti. 8) und endlich kommen noch kompliziertere Verschränkungen vor a *b* a *b* c *c* d *d* (Ti. 112.[1])

In den meisten Fällen enthält also die Ripresa nichts anderes als die Wiederholung des Gedankens, der den ersten vier Versen zugrunde liegt. In manchen Beispielen vermag sie auch eine wirkungsvolle Steigerung der Empfindung hervorzubringen, wie in dieser Klage eines Mädchens:

O foglia di bassilico minuto,
Dove sei stato questa settimana?
È tanto tempo che non t' ho veduto.
E gli occhi m' hanno fatto una *fontana*
E gli occhi m' hanno fatto un *fiume* e un pozzo,
Da quanto ho pianto più non ti conosco.
E gli occhi m' hanno fatto un *grande fiume*
Da quanto ho pianto non vedo più lume. (Gian. 294)

oder noch deutlicher:

Io son venuto, o bella, per comprare
Le tue bellezze, e'n l'ho potute avere:
E l'ho portati 'un pochi di danari,
Per non saper quanto potean valere.
E l'ho portato dell' argento fino:
Siete una perla e *valete un zecchino.*
E l'ho portato dell'oro e dell'argento:
Siete una perla e *valete per cento:*
E l'ho portato dell' argento e l'oro:
Siete una perla e *valete un tesoro.* (Ti. 160.)

Manchmal aber ist mit dem vierten Vers der Sinn des Liedes noch nicht abgeschlossen, und erst die Ripresa führt

[1]) Dies Beispiel hat bereits Schuchardt p. 2 zitiert. Dort stehen noch weitere Belege.

den Gedanken zu Ende, und spitzt sich bisweilen selbst zu einer Pointe zu, wie z. B. in folgenden scherzhaften Rispett, das Heyse p. 191 übersetzt hat:

Ich esse nun mein Brot nicht trocken mehr.
Ein Dorn ist mir im Fuße stecken blieben.
Umsonst, nach rechts und links blick ich umher,
Und keinen find ich, der mich möchte lieben.
Wenn's doch auch nur ein altes Männlein wäre,
Das mir erzeigt ein wenig Lieb und Ehre.
Ich meine nämlich: So ein wohlgestalter
Ehrbarer Greis etwa von meinem Alter.
Ich meine um mich ganz zu offenbaren,
Ein altes Männlein so von vierzehn Jahren. Ti. 540; vgl. 1007.

Ich habe gesagt, daß das echte Rispett acht Verszeilen umfasse. In Tigris und Gianninis Sammlung aber stehen viele, die bloß aus vier Zeilen, d. h. dem Tetrastichon bestehen. Gleich zu Anfang lesen wir bei Tigri:

Giovanettin che passi per la via,
Non ti voltar, chè non canto per te.
Canto per l'amor mio ch'è andato via,
Per l'amor mio chè più bellin di te. (Ti. 4.)

Das Rispett ist unvollständig aufgezeichnet worden, denn es fehlt die Ripresa. Blättert man bei Tigri weiter, so kommt dasselbe Lied nochmal, diesmal aber mit dem ersten Distichon der Ripresa versehen (Ti. 26).

Andere sind uns in Form einer Sechszeile überliefert; es fehlt ihnen das zweite Distichon der Ripresa:

O ricciolina da' biondi capelli,
Mira chi non faresti innamorare!
Faresti innamorar li pesci in mare;
E per le selve i valorosi augelli.
Faresti innamorar, persona bella
Che chi parla con voi, ragiona e favella. (Tom. 78,5)

Plötzlich stockt das Lied, während man vom Rhythmus der Verse getragen, weiterlesen möchte — es fehlt der Schluß; er lautet bei Ti. 181:

Faresti innamorar, bella persona,
Chi con voi parla, favella e ragiona.

Diese Fälle sind demnach keine Abarten, sondern nur fragmentarische Fassungen des Rispetts.

Wohl aber kommt es vor, daß die erste Quartine auf

sechs Zeilen ausgedehnt wird, das Rispett sich also der Oktave stark nähert. Z. B. in der Serenata:

Se dormi, o se non dormi, viso adorno,
Alza la bionda e delicata testa:
Ascolta lo tu' amor, che tu hai d' intorno,
Dice che tu ti affacci alla finestra
Ma non dice che tu vada fuora,
Perchè la notte è cosa disonesta,
'Facciati alla finestra, e stanne in casa,
Perch' io sto fuora e fo l'inserenata.
'Facciati alla finestra e stanne dentro,
Perch' io sto fuora, e faccio un gran lamento. (Gian. 132.)

Dasselbe Lied ist aber in Gian. M. L. 112,18 in achtzeiliger Fassung nachgewiesen. Im folgenden ist die Überlieferung nicht in Ordnung: die fünfte und sechste Zeile gehören nicht hinein:

Mi misi a fabbricare un ber castello,
Credendo d'esser io la castellana.
Quando fu fabbricato e fatto bello,
Mi fu levato la chiave di mana. . . . ..
(E sopra quella porta c' è un cartello.
Che chi l'ha fabbricato stà lontano)
Ed io, meschina! che l'ho fabbricato,
Con pianti e con sospiri l'ho lasciato.
Ed io, meschina! che lo fabbricai
Con pianti e con sospiri lo lasciai. (Gian. 383.)

Das sind seltene Abnormitäten, die sich aus der Melodie erklären müssen.

Zulässiger ist der umgekehrte Fall, wo die Ripresa erweitert wird von zwei zu drei, ja selbst zu vier Distichen; sodaß das Rispett im ganzen nicht acht, sondern zehn oder zwölf Zeilen hat. Die Reimfolge ist dann die:

a b a b c c d d e e = 4 + (3×2)
a b a b c c d d e e f f = 4 + (4×2)

Das letztere ist sehr selten, während man fürs erstere immerhin eine Anzahl von Beispielen zusammenstellen kann:

Oh gentilina, o gentilina tutta,
Dolci melate son vostre parole.
E l'alito che v'esce de la bocca,
Odora più d'un mazzo di viole.
Odora più d'un mandorlo e d'un pesco
La bella bocca e il bel parlare onesto.
Odora più d'un mandorlo fiorito
La bella bocca e il bel parlare unito
Odora più d'un mandorlo e d'un fiore,
La bella bocca e il bel parlar d'amore.
Gian. 47.

Se delle sfortunate n'è nel mondo,
Una di quelle mi vo far chiamare!
Getto la paglia in mare, e mi va al fondo;
E agli altri veggo il piombo galleggiare.
Che domin'ho fatt'io alla fortuna?
Ho l'oro in mano e mi doventa schiuma.
Che domin'ho fatt'io a questo mondo?
Ho l'oro in mano e mi doventa piombo.
Che domin'ho fatt'io allo mio amore?
Ho l'oro in mano e mi doventa ottone.
Che domin'ho fatt'io allo mio amor bello?
Ho l'oro in mano, e mi doventa orpello.
Gian 379.

Man kann sich beim ersten Beispiel sehr wohl das letzte, und beim zweiten Beispiel die *beiden* letzten Reimpaare wegdenken: das Rispett verliert dadurch keinen wesentlichen Bestandteil, der Gedanke kommt durch die zehn resp. zwölf Zeilen nicht deutlicher zum Ausdruck, als durch die acht Verse[1]). — Eine letzte Möglichkeit ist die, daß sowohl die Quartine, als auch die Ripresa auf sechs Zeilen erweitert wird, und demnach eine Kombination beider Erscheinungen stattfindet. (Ti. 1185.[2])

Wie aber ist es möglich, daß die sonst so geschlossene Strophenform des Rispetts auf diese Weise verlängert werden darf? Das kann offenbar nur geschehen, wenn sich auch die Melodie nach Belieben dehnen und modifizieren läßt. Wir kommen damit zu der Frage:

Welche musikalische Struktur hat das Rispett?

In den Rispetten, welche ich in Tereglio habe singen hören, kehrt nach jedem Distichon dieselbe Melodie wieder. Wenn man also die Melodie der ersten beiden Verse weiß, so kann man das ganze Rispett singen, indem man dieselbe einfach viermal wiederholt. Ich habe ein solches Rispett in Noten gebracht. (S. Musikbeilage). Wenn also die Melodie für jedes Distichon die gleiche ist, so ist es wohl begreiflich, daß das achtzeilige Lied auf vier oder sechs Zeilen verkürzt oder auf zehn und zwölf Zeilen verlängert werden kann.

Allein es entsteht die Frage, ob dies Rispett nicht bloß in *einem* Dorf, sondern in anderen Orten der Toskana auch so gesungen wird; denn schwerlich wird die Melodie überall dieselbe sein. Wir müssen deshalb andere in Musik gesetzte Rispette aus der Toskana zum Vergleich herbeiziehen. Aber da stoßen wir auf große Hindernisse und treffen den wundesten Punkt italienischer Volksliedsammlung. Gleich als wären diese Rispette und Stornelle nur rezitiert, nicht aber gesungen worden, hat man bedauerlicherweise immer nur den Text notiert, nicht aber die Melodien, während

[1]) Solche Strophengebilde kommen auch unter den sizilianischen Strambotten vor.

[2]) Pitrè: Canti pop. sicil. 2ª ed. I. No. 33, 69, 336, 425; 261, 468; p. 28 und 181 Anmerkung.

doch in Wirklichkeit beide so eng ineinander verkettet sind, wie nur zwei Dinge es sein können. So ist es dahin gekommen, daß wir aus der Toskana nur etwa zwei oder drei Rispettmelodien kennen, und auch vom Stornell nicht viel mehr.[1]) Zu Anfang des 19. Jahrhunderts mochten die ländlichen Melodien der Rispette und Stornelle noch jedermann geläufig sein und in den Ohren klingen, heute aber kennt sie fast niemand mehr. Für die Fixierung der Rispettmelodien zumal ist es bald zu spät.

Wir können demgemäß noch nicht mit Sicherheit sagen, ob das Rispett immer und überall in der Toskana mit viermaliger Wiederholung der gleichen Melodie gesungen wird. Eines aber wird man vermutlich an allen Orten beobachten können, daß nämlich nach jedem Rispett ein *Refrain,* ein *Ritornell* folgt. Dieses lautete in den Beispielen, welche ich gehört habe, immer:

Lérole rílo lérole,
Lérole ríle ló.
Lérole rílo lérole,
Lérole ríle ló.

Das Ritornell wird stets rasch gesungen, während das Rispett ein mehr getragenes, fast langsames Tempo hat. Es klingt merkwürdig schwermütig, träumerisch und altertümlich, und wenn nicht am Schluß das Ritornell folgte, so wäre der Gesang monoton, langweilig.

Urform und Heimat des Rispetts.

Das Rispett stammt, wie D'Ancona in seinen Studî nachwies, aus Sizilien[2]) und hat sich aus dem Tetrastichon,

[1]) Eine Rispettmelodie findet sich bei: Levi: Fiorita, eine andere im Arch. Pitrè vol. XX p. 340—347: Uno stornellajo fiorentino. Tigri erwähnt in seiner Einleitung p. XLI, daß eine Anzahl Rispette (und Stornelle?) von einem gewissen Cipriani aus Livorno und besonders von Gordigiani aus Pistoia in Musik gesetzt worden seien. Ich habe diese Stücke nicht erlangen können.

[2]) *Sanesi,* in seiner lesenswerten Rezension von D'Anconas Buch, bezweifelt, daß Sizilien die Wiege des Rispetts sei. Die Toskaner z. B. hätten gewiß vor dem zwölften Jahrhundert schon ihre Volkslieder gesungen und nicht gewartet, bis ihnen diese von Sizilien her gebracht wurden. Die Achtzeiler seien vielmehr überall entstanden, hätten sich dann vermischt und durchdrungen, sodaß es nicht mehr möglich sei, zu bestimmen, aus welcher Provinz sie stammen. — Gewiß hat das Volk

das den Kern des dortigen Strambotts bildet, langsam herausentwickelt, indem zunächst das erste Distichon der Ripresa und alsdann auch das zweite zur Ur-Quartine hinzutrat.

Diese Ripresa hat etwas höchst Zierliches und Anmutiges, und die Grazie des toskanischen Volkes spiegelt sich darin so recht schön wieder. Dem sizilianischen Strambott ist das Rispett deshalb künstlerisch weit überlegen, weil jenes viermal die gleiche Reimstellung a b wiederholt, während das Rispett durch die Abwechslung von erst kreuzweiser und dann paarweiser Reime zum vornherein etwas Duftiges, Ungezwungenes und in der Bewegung Freies, Elegantes bekommt. Hatten die Verse erst mit einem ernsten und schwerklingenden Ton begonnen, so löst sich in der Ripresa das Ganze in ein heiteres Spiel auf. Wie ein Blumengewinde überrankt und bekränzt sie das grüne Laub.

Man darf das Rispett auch füglich mit der Oktave zusammenstellen und könnte sich darüber streiten, welches von beiden den Vorzug verdiene. Als Einzelstrophe für die Lyrik verwendet, ist das Rispett eine entschieden glückliche Strophenform, und ihrerseits ist die Oktave für die Epik nicht umsonst von jeher so beliebt gewesen. Denkt man sich aber ihre Rollen ausgetauscht, so wäre die Oktave für

---

in jedem Jahrhundert, also so gut vor, als nach dem zwölften Jahrhundert seine Lieder gehabt; allein wenn z. B. — wie D'Ancona frappant gezeigt hat (p. 285 f.) — ein umbrisches Rispett sozusagen Wort für Wort mit einem sizilianischen Strambott übereinstimmt und selbst im Reim noch der sizilianische Dialekt durchschimmert, so kann man doch nicht mehr behaupten, diese seien unabhängig voneinander an zwei so weit entfernten Punkten entstanden. Hier *muß* ein Zusammenhang bestehen, nicht in bezug auf den Inhalt, sondern auf die Form des Lieds. Ich glaube also, daß von Sizilien her das strophische Gebäude und mit ihm manche poetisch-stilistische Eigentümlichkeiten gekommen sind. Damit ist aber noch nicht gesagt, daß *alle* lyrischen Lieder aus Sizilien herstammen. Nachdem einmal die Schablone gegeben war, konnten überall Achtzeiler entstehen. Wenn man demnach auf die *Strophenform* die Monogenesis-Hypothese D'Ancona's, auf den *Inhalt* der Lieder aber die Polygenesis-Hypothese Sanesi's anwendet, so dürfte man wohl das Richtige treffen. — Im übrigen hat Sanesi zu D'Anconas Buch zwei beachtenswerte Einwände gemacht, die mich völlig überzeugten und die ich jedem Leser von D'Ancona's Studi zur Erwägung empfehle. (Critica IV, 284—86 und 286–291.)

ein lyrisches Lied nicht so graziös, und das Rispett würde in einem epischen Gedicht die Handlung zu wenig energisch vorwärts bringen, weil es zu spielerisch, zu duftig ist.

Vergleichen wir endlich das Rispett mit dem Stornell, so repräsentiert jenes, vom rein textlichen, nicht gesanglichen Standpunkt aus betrachtet, die höhere und vornehmere Kunstform, obwohl heute das Stornell viel bevorzugter ist. — Das Rispett ist sehr alt, seine *literarischen Spuren* reichen schon ins Trecento zurück, es muß also aus noch früheren Jahrhunderten stammen. Das Stornell ist bedeutend jünger; wir wissen von ihm auch aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts noch nichts. Und es ist auffallend, wie dann im neunzehnten Jahrhundert das Rispett mehr und mehr zurückweicht und das Stornell die Oberhand gewinnt.

Durchgeht man z. B. die ältesten Sammlungen von Silvio Giannini, Tommaseo und Tigri, so enthält die erste vom Jahre 1839 40 noch gar keine Stornelle, auch in der zweiten (1841) sind sie gegenüber den Rispetten in großer Minderheit, und in der dritten von Tigri (1856) finden sich neben 1060 Rispetten nur 425 Stornelle. —

Schlagen wir dagegen etwa Gianninis: Canti pop. d. mont. Lucch. (1889) auf, so ist das Verhältnis gerade umgekehrt. Hier sind die *Stornelle* in der Mehrheit und ihre Zahl ist nahezu das zehnfache der Rispette (688:71). Und heute vollends sind diese achtzeiligen Lieder fast gänzlich verschwunden. Ich habe selbst an verschiedenen Orten in der Toskana nach Rispetten gefragt, allein ich erhielt gewöhnlich die Antwort: „Hier ist niemand, der sie kennt; eine alte Frau aus dem Dorf, die dort unten in jenem Häuschen wohnte, wußte noch einige, nun aber ist sie gestorben, und man wird schwerlich jemand finden, der die Melodie noch kennt, denn bei uns singt man die Rispette nicht mehr.“ Nur mit Mühe gelang es mir, in Tereglio einige Rispette singen zu hören.

Und das gilt nicht bloß von der Montagna Lucchese, sondern auch vom Appennino Pistoiese, wo ehemals Tommaseo eine so reiche Ernte machte. Michele Barbi schrieb schon im Jahre 1895: La specie di poesia che più celermente tende a scomparire si è quella più graziosa di forme

e più delicata di sentimenti fra tutte le specie di poesia popolare italiana: il *rispetto*. Da un pezzo essa è soltanto patrimonio della memoria, anche sulle più alte montagne e nei luoghi più noti per naturale inclinazione dei loro abitanti alla poesia; e nella generazione che cresce è raro trovare chi sappia cantare un rispetto."[1]) — Aus Stia im Casentino berichtete mir Herr Cav. Carlo Beni, die Rispette seien dort längst ausgestorben, und eine roba di museo. Endlich noch ein Zeugnis aus S. Stefano di Calcinaia: *„Pochi sono i rispetti,* la forma forse più colta della poesia popolare nella nostra regione peninsulare . . . Ma lo svelto stornello, che si canta, talora si ripete, ma più spesso s'improvvisa tra il lavoro de' pagliaioli e delle pagliaiole, è poesia più facile, più spontanea, più rapida, più viva e più atta a rendere l'immagine del popolo e il suo spirito pronto."[2]) Das Rispett also ist vom Stornell verdrängt worden.

2. Das Stornell.

Viel einfacher als das Rispett ist das Stornell; jenes ist in der Regel ein achtzeiliges, dieses ein dreizeiliges Lied. Im Grunde aber ist es nichts anderes als das zu lapidarer Kürze zusammengepreßte Rispett. Bereits Schuchardt cap. IX hat das nachgewiesen und auch D'Ancona nennt es ein „rispetto compendiato (p. 353)."

Ohne mich auf die Toskana zu beschränken, gebe ich zunächst alle Spielarten, in denen das Stornell vorkommt.

I. Das Stornell besteht aus einundeinhalb Zeilen, d. h. aus einem Elfsilber, dem ein Fünf- (oder auch Sieben-) Silber vorangeht. Die beiden Verse sind am Schluß durch Reim oder Halbreim miteinander verbunden. Diese Form ist vorwiegend in Süditalien gebräuchlich, kommt aber auch in der Toskana vor, allein nur in Verbindung mit den sogenannten Grußliedern (saluti).

Aus Cefalù in Sizilien ein Beispiel:

> Rosa ciurita!
> Tu mi doni lu cori, e jeu la vita. Pitrè: C. p. sic. 413.

---

[1]) Barbi: p. 10—11.
[2]) Calcin, p. 6.

aus Süditalien:

Fior di mortella!
Mene parete 'na luna 'mmiezzo a' i stelle.
Corazzini p. 173.

aus der Toskana:

Fior di ginestra!
La più bellina che sia nella festa. Gian. p. 449.

II. Das Stornell ist ein Distichon von zwei regelrechten Elfsilbern mit Vollreim oder Halbreim.

a) Vollreim:

E gli uomini sono finti e traditori,
Hanno un' anima sola e cento cori. Ti. II. 458.

b) Halbreim:

a) Assonanz:
L'amore è fatto come il vin di fi*a*sco;
La sera è buono e la mattina è gu*a*sto. Ti. II. 461.

b.) Consonanz:
Oh buona sera, stella brillanti*n*a,
A voi non manca bellezza nessu*n*a. Tom. p. 116,3.

Die zweizeiligen Stornelle sind in der Toskana selten. Es sind unvollständige Gebilde. Es fehlt ihnen gerade das, was für das Stornell charakteristisch ist, nämlich: der Blumenausruf: Fior di limone, Fiorin d'arancio etc. Sie stehen deshalb auf *einer* Stufe mit den vierzeiligen Rispetten. Sie sind Fragmente.

III. Weitaus die größte Zahl toskanischer Stornelle besteht aus zweieinhalb Zeilen, d. h. dem Blumenausruf, auf welchen ein Distichon folgt.

Es reimen (oder assonieren) miteinander aber nur der erste und dritte Vers, während der zweite ohne Reim bleibt oder bloß konsoniert.

a) Vollreim:

Fiore d'ombr*ente*.
Piglia la brocca e vattene alla fonte.
E qui t'aspetto, stella rilu*cente*. Ti. II. 50.

b) Assonanz:

Fiore di st*ipa*
Che bel piedin, che bella camminata!
Che bella ragazzina tutta comp*ita!* Ti. II. 34.

IV. Fast ebenso häufig ist das dreizeilige Stornell, wo statt des Blumenausrufs, d. h. statt des Fünfsilbers ein vollständiger Endecasillabo tritt. Die Reimverhältnisse sind

dieselben wie beim zweieinhalbzeiligen Stornell: der erste und der dritte Vers sind durch Vollreim oder dann Assonanz, der zweite durch Konsonanz verbunden:

a) Vollreim:

L'avete i ricciolini inanell*ati*
Faresti innamorar principi e preti
E lo padre guardian con tutti i fr*ati*. Gian. 40.

b) Assonanz:

Quando nasceste voi, rara bell*ezza*
Nascè una fonticella di chiar' acqua,
Nascè una fonticella d'acqua fr*esca*. Ti. II. 47.

V. Ganz vereinzelt findet man Stornelle von dreieinhalb Zeilen. Dann reimen meist je zwei Verse miteinander (a a b b: Ti. II. 121, 124, 292; a b a b: Ti. II. 40) manchmal aber auch nur zwei, und die anderen assonieren miteinander, oder eines bleibt ohne Reim, wie im folgenden Beispiel:

Fiorin di ort*ica*
Non abbadare ch'io sia mal vest*ita:*
Il ben volere non istà ne' panni,
Sta nel mezzo del cor, vuò che tel d*ica?*
Ti. II. 474; ähnlich: Gian. M. L. 32, 536.

VI. Endlich kommen zuweilen auch Stornelle von vier Zeilen vor, aber höchst sporadisch. Der Reim ist dann: a b a b.

E lo mio core è molto 'nnamor*ato*,
Di quel giovanettino 'n sulla v*ia*,
Per dir la verità l'ho sempre am*ato*,
È stato sempre la mia simpat*ia*. Gian. M. L. 32,193.

Anderswo reimen nur die beiden äußeren Verse und die inneren assonieren miteinander (a b B a: Gian. M. L. 82, 536). Das vierzeilige Stornell berührt sich also mit dem Rispett, dem die Ripresa fehlt, und — dies ist wichtig — oft werden die unvollständigen Rispette nach der Melodie des *Stornells* gesungen.

Übersehen wir diese sechs verschiedenen und jeweilen um eine Halbzeile verlängerten Formen des Stornells, so kommen für uns nur in Betracht das Stornell von zweieinhalb und drei Versen. Die übrigen von einundeinhalb, zwei, dreieinhalb und vier Zeilen sind selten und ich erwähnte sie nur der Vollständigkeit halber. Ich komme darauf zurück.[1])

[1]) Als Kuriosum sei noch erwähnt ein *Rispett*, das mit einem Fünfsilber beginnt, nach Art des Stornells. Es steht bei S. Gian. II. 37.

Für das Stornell von zweieinhalb Versen ist bezeichnend der Blumenanruf (l'invocazione del fiore). Fast alle beginnen mit der Nennung einer Blume z. B.:

Fiorin d'arancio	Fior di mortella	Fior di castagno
Fior di limone	Fior d'amaranto	Fior di patate
Fior di narciso	Fiorin di mela	Fior di granturci
Fiorin di timo	Fiorin di pero	Fior di trifoglio
Fiorin d'alloro	Fior di ciliege	Fior di fagioli
Fior di granato	Fiorin di pesca	Fiorin di lino etc.

Diese Blumennamen pflegt der Bursche gern seinem Mädchen beizulegen. Er sagt z. B. zu ihr: O Apfelblüte. Geh hin zur Quelle, dort erwart ich dich. Dann wollen wir zusammen plaudern (Ti. II. 135). Er könnte sie ebensogut, wie es auch oft geschieht, mit ihrem eigenen Namen anreden, etwa: O bella Irena (Gian. M. L. 144). O bella Cice (Gian. 29). O ragazzina (Ti. II. 493). O bella bimba (Ti. II. 38). Angiolo d'oro (Ti. II. 7). Allein es liegt in diesen Blumennamen etwas Kosendes, und diese Anrede wird deshalb gern gebraucht. Vielleicht, daß ursprünglich der Bursche ihr gleichzeitig eine Blume überreichte und daran sein Lied knüpfte. O Rosa etc.

Nur selten aber nimmt der Inhalt des Stornells auf die Blume Bezug, welche zu Anfang genannt wird, wie etwa im folgenden:

Fior di limone.
Limone è agro e non si può mangiare
Così son agre le pene d'amore. Gian. 496.

oder: O Apfelblüte. Der Apfel ist süß, der Baum ist bitter. So ist das Tuch der Liebe gewoben (Ti. II. 224, cf. 467).

In einem dritten Lied wird an den Blumennamen ein Wortspiel geknüpft:

Fior di granturco.
Se non mi sposi tu, bel mio ragazzo,
Vo i' 'n Turchia, e vo' sposare un turco. Ti. II. 265.

Bisher waren die Lieder eine direkte Anrede an das Mädchen oder den Burschen. Nun aber gibt es viele Stornelle, die eine Art Selbstgespräch bilden und damit wird der Blumenanruf bereits formelhaft. Er dient als allgemeine Einleitung:

z. B.:

Fiorin di mele.
E lo mio damo parti per oltre mare,
Ed or se ne ritorna a piene vele. Ti. II. 206.

oder:

Fior di mortella.
La scontro, la saluto, e non mi parla!
Che cosa le ho fatt' io alla mia bella? Ti. II. 199.

Hier ist also die Bedeutung des Blumenanrufs verblaßt und abgeschwächt. Es tritt sogar an Stelle des wirklichen Blumennamens etwas Übertragenes, z. B.: fiorin di grano, fiorin di sale, fiorin di pepe etc. und das fiore hat den Sinn: die feinste und erlesenste Art von Korn, von Salz, von Pfeffer. In dem „fiorin di paglia" geht überhaupt jeglicher Sinn verloren.

Auf diese Weise kommt es dazu, daß der Blumenanruf keinen anderen Zweck hat als einen Reim zu liefern für den Vers der dritten Zeile: steht z. B. in der dritten Zeile das Reimwort: Napoleone, so wird das Stornell eingeleitet mit dem Blumenanruf: Fior di limone (Ti. II. 213). In den Stornellen, die am Schluß auf ein Partizip mit -ato ausgehen (innamorato, addolorato, peccato etc.), steht zu Anfang Fior di granato; für Reime mit der Verkleinerungssilbe -ino (bellino, poverino, pochino, cavallino etc.) oder -ella (musoncella, rabbiosella, pazzarella etc.) pflegt gewöhnlich als Blumenanruf gewählt zu werden: Fiorin di lino — Fior di lupino resp. Fior di mortella. Für Wörter auf -ete (prete, sete, conoscete, smettete, piangerete etc.) paßt: Fiorin di pepe. Für oro, tesoro, moro eignet sich die Invocazione: Fior di alloro; für piglio: Fiorin di miglio, giglio. Kurzum, der Blumenanruf ist eine stereotype Formel geworden, und dient lediglich zur Erleichterung des Reimes.

Er kann daher auch durch andere vokativische Ausrufe ersetzt werden: z. B. Beppino mio, Beppino amato; bella bellona, o bella bella, o mamma, mamma. Endlich beginnen manche Stornelle mit dem Stoßseufzer: O Dio de' giusti! O Dio che pena! O Dio che male. Wieder andere leiten ein mit einer Zeitangabe: Saran le dua, le trea; le sei, le otto, le nove, und einer lautet:

Suonan le venti
E le finestre le serro coi pianti
E coi sospiri serro i paraventi. Riv. Gub. II. 380.

Damit sind wir bei jenen Stornellen angelangt, welche mit einem *Natureingang* beginnen, wie das Folgende: Du tiefblauer Himmel: Ich seh einen Stern in der Ferne glänzen. Könnt ich doch auch meinen Liebsten sehen! (Gian. 169.) Anderswo heißt es: Wie ist das Wasser des Meeres blau! Wie ist das Haus meines Liebsten so weit! (Gian. 148.) Am schönsten aber ist Naturgefühl und Liebesgefühl verknüpft in diesem:

Oh quante stelle!
Vieni, Peppino mio, vieni a contalle.
Le pene che mi dai son più di quelle. Ti. II. 156.

Unter den dreizeiligen Stornellen enthält der erste Vers oft — wie schon Schuchardt p. 27 bemerkt hat[1]) — die Beobachtung irgend einer Tatsache, die dann für das Folgende als Anknüpfungspunkt oder Bild dienen soll, obwohl das tertium comparationis nicht überall zum Vorschein kommt. So ist im folgenden kein Zusammenhang zu entdecken:

L'acqua che vien dal ciel, bagna gli ontani
Al giardiniere gli bagna i limoni —
La povera Rosina è senza dami. Pieri IV. 59.

Etwas deutlicher erscheint er in diesem zweiten Beispiel:

Il campanil di Pisa è lungo e pende,
O ragazzin non fate tanto il grande
Tanto la gente non ci si confonde. Pieri IV. 248.

Evidenter ist der Parallelismus in einem dritten: Hoch ist die Sonne, niemand reicht hinauf! An dies mein Herz hast du nicht reichen können. Eh sterb ich, doch den Haß geb ich nicht auf (Heyse: nach Ti. II. 373).

Vom Meer pflegt in der toskanischen Volkspoesie viel die Rede zu sein, und auffallend zahlreiche Stornelle beginnen mit den Worten: In mezzo al mare c' è un... Man erwartet in erster Linie, es sei ein Schiff, und so heißt es auch in einem Lied:

In mezzo al mare c' è una barchetta,
V'è dentro l'amor mio che passa l'acqua,
E sospirando chiama la su' Annetta. Ti. II. 167.

---

[1]) Das gleiche Erstarren kann man auch im deutschen Vier- und Dreizeiler beobachten.

Anderswo nimmt dies Bild eine Wendung ins Märchenhafte: Mitten im Meer ist ein Segelschiff, beladen mit weißem Zucker. Der Mastbaum ist von Gold und das Steuerruder von Silber (Calcin. 299). — Schließlich wird alles mögliche ins Meer hinein verpflanzt, eine Hütte (Pieri VI. 11), ein glühender Backofen (Pieri I. 52), ein Tisch, an dem vier schöne Mädchen sitzen (Pieri VI. 4), eine Säule, an der vierzehn Maler beschäftigt sind, die Schönheit einer Frau hinzumalen (A. Gian. n. 84), ein Brunnen mit zwei goldnen Röhren, aus denen das Wasser rieselt (Gian. M. L. 36, 221) u. a. m. Das ergötzlichste Spezimen dieser Meerphantastik ist aber das Folgende: Mitten im Meer ist ein runder Fisch. Wenn er eine Schöne sieht, so kommt er nach oben, wenn's eine Häßliche ist, so taucht er wieder in die Tiefe (Ti. II. 52). Andere Stornelle fangen an mit den Worten: Mitten in meinem Herzen ist ein Gärtlein. Komm, Liebster, komm, darin zu spazieren, und mach dir aus der schönsten Blume einen Strauß (Gian. M. L. 15,80). —

Man sieht: das Stornell ist fähig, jeden burlesken Einfall, jedes beliebige Capriccio des Herzens und der Phantasie gleich einer Rakete in die Luft hinauszuschleudern, und uns mit seinen wunderlichen Sprüngen zu überraschen.

Dies ist ein Grund mehr, warum das Stornell so beliebt ist und dem Rispett vorgezogen wurde.

* * *

Ich habe hervorgehoben, daß das Stornell neueren Ursprungs ist und erst etwa im 17. oder 18. Jahrhundert entstanden zu sein scheint, während das Rispett nach D'Ancona in sehr frühe Jahrhunderte zurückgeht. Und wirklich ist es, als pulsierte in dem Stornell die ganze Hast und Unruhe der modernen Welt, während das Rispett mit seiner Breite und behaglichen Ruhe der alten Zeit angehört. Das Stornell steht mit beiden Füßen auf dem Boden der Wirklichkeit.

Das Rispett wurzelt mehr in einer idyllischen Welt, es hat einen mehr idealen Zug, ist verträumt und weltfern. Das Stornell ist nicht selten leichtfertig und neigt zum Spott, wird auch gelegentlich satirisch frivol, gassenhauerartig und gemein;[1])

[1]) Gian. Mont. Lucch. p. 54—83, Pieri: IV. Serie.

das Rispett ist vornehmer, und behält in seinen Ausdrücken mehr Grazie und Zierlichkeit. Es ist, wie sein Name rispetto sagt, ein Lied der Huldigung und Verehrung. Mit seiner Kürze ist das Stornell wohl geeignet, in wenigen, aber wuchtigen Schlägen einen angetanen Schimpf zu parieren und dem Gegner wohl auch einen kräftigen Fluch an den Kopf zu werfen. Das Rispett ist dafür zu lang und durch seine Ripresa wird der Zorn von selbst etwas gedämpft und in ruhigere Bahnen geleitet.

Das Stornell dient gewissermaßen mehr für den täglichen Gebrauch und als gelegentliche Verteidigungswaffe, das Rispett ist ein schöner Schmuck, den man nur bei einer feierlichen Gelegenheit hervorzieht. So stehen die beiden heute zueinander. — Es ist daher wohl begreiflich, wenn das Stornell dem Rispett allmählich den Rang abgelaufen hat.

Und wenn wir nun zu der musikalischen Seite des Stornells übergehen, so werden wir wiederum zum gleichen Resultate gelangen. Ich komme damit zu einem Kapitel, über das wir bisher nicht genügend orientiert gewesen sind, nämlich zu der Frage:

Wie wird das Stornell gesungen?

In den Sammlungen ist das Stornell stets als dreizeiliges Lied gedruckt. Sobald es aber gesungen wird, bekommt es eine andere Gestalt:

In d r e i verschiedenen Arten hab ich das Stornell in der Toskana singen hören. Die einfachste Art, in der dies geschah, war folgende:

I. Oh Dio che male!
Mi si divide l'anima dal cuore,
Mi si divide l'anima dal cuore,
Quando ti vedo con altri parlare. Tereglio, mündlich.

Die Frau, die ich gebeten hatte, mir ein Stornell zu singen, *wiederholte den zweiten Vers*. Und das tat sie bei jedem Stornell, ohne Ausnahme. Dabei ist aber zu beachten, daß beim repetierten Vers:

Mi si divide l'anima dal cuore

die Melodie nicht etwa auch, wie der Text, sich gleich blieb, sondern sich veränderte wie das aus der Musikbeilage zu

ersehen ist. Wir haben es deshalb in der Musik nicht mehr mit einem Gefüge von drei, sondern von vier Sätzen zu tun.

Und nun erklärt sich auch, was Pieri am Schluß seiner Sammlung berichtet, daß nämlich die unvollkommenen vierzeiligen Rispette nicht nach der Melodie des Rispetts, sondern des Stornells vom Volk gesungen zu werden pflegen, wobei dann der zweite Vers nicht repetiert wird, so wenig wie das in einem dreieinhalbzeiligen Stornell geschehen würde.

Man kann darum das Stornell als vierzeiliges Lied betrachten; es gehört also auch zu jenen vierzeiligen Gesätzen, welche über die halbe Welt verbreitet sind: den oberitalienischen Villotten, den österreichischen Schnaderhüpferln, den spanischen seguidillas etc. Die Melodie des Volkslieds drängt stets nach einem symmetrischen, nicht asymmetrischen, nach einem geradzeiligen, nicht ungeradzeiligen Aufbau. Den beiden ersten Versen als Aufgesang müssen zwei andere entsprechen, welche den Abgesang bilden. Wo das nicht möglich ist, wie beim Stornell, hilft sich die Melodie, indem sie die Worte des zweiten Verses noch einmal aufnimmt, selbst aber dabei weiterschreitet.

Das ist die einfachste musikalische Form des Stornells.

II. So hübsch nun auch die Melodie der Stornelle sein mag, so wird der Gesang doch eintönig und langweilig, wenn man ein Dutzend nacheinander singt oder anhört. Um deshalb etwas Abwechslung sowohl in die Musik, wie auch in das Tempo zu bringen, lassen die Singenden gern am Schluß je eines Stornells einen Refrain folgen, wie wir das auch beim Rispett beobachten konnten. Dieser Refrain heißt gewöhnlich *Ritornell,* und besteht bisweilen nur aus den Silben: la la la etc. Das Stornell hat dann folgende Gestalt:

Fiorin fiorello.
Di tutti i fiori che fioriranno
Di tutti i fiori che fioriranno
Quello del mio amor sarà il più bello.
La la la la rí, la ré ra
La la la la rí, la rá.
La la la la rí, la ré ra
La la la la rí, la rá. Tereglio, mündlich.

An Stelle dieses primitiven Ritornells tritt vielfach ein Vierzeiler oder auch ein Distichon. Das letztere wird aber wiederholt, weil das Ritornell stets aus vier musikalischen Sätzen besteht:

Mit Distichon: Ed io delli stornelli ne so un sacco,
E se me li metto addosso non li porto,
E se me li metto addosso non li porto,
E i tuoi li vo' portare sotto un braccio
Quando ti vidi indietro tornar,
Mi gittai in terra senza potè' parlar:
Quando ti vidi indietro tornar,
Mi gittai in terra senza potè' parlar. ebenda.

Mit Vierzeiler: E ti sei fatta riccioli e sei bella
E se lo sa il sopran ti manda a piglia,
E se lo sa il sopran ti manda a piglia,
Ti mette in corte per sua damigella.
Delzati bella,
Alzati sù,
Forse non mi rispondi
Perchè 'n mi ami più. ebenda.

Wenn irgendwo, so kommt hier der Refrain zu seiner Geltung, denn nach der meist melancholischen Melodie der Stornelli wirkt das Ritornell wie eine Erlösung, wie ein helles, plötzliches Aufleuchten einer frohen Stimmung, und zugleich bringt es das Lied zu einem musikalisch befriedigenden Abschluß.

In sinniger Weise trägt deshalb das Ritornell im Appennino Pistoiese den Namen „rifiorita", in der Montagna Lucchese: „riferma". Mit dem ersten Wort rifiorita wollte man vermutlich das Erfrischende, Belebende, welches dem Ritornell innewohnt, andeuten, mit dem Ausdruck „riferma", daß erst durch diesen Refrain das Stornell zu einem richtigen Abschluß gelange. „Senza la riferma, lo stornello non ista bene", sagte mir eine Frau in Tereglio, welche mir ihre Lieder sang. Dasselbe berichtet fast wörtlich auch Ti. (p. XLVII).

Vielerorts ist somit das Ritornell zu einem integrierenden Bestandteil jedes Stornells geworden. — Mit Hilfe dieses Refrains kann das Stornell aber auch noch auf eine dritte Weise gesungen werden.

III. Die Singenden, nicht zufrieden, das muntere Ritornell nur am Schluß anbringen zu können, schieben es mitten in

das Stornell selbst ein, und zwar zwischen die beiden wiederholten Verse:

M'è stato ditto che tu prendi moglie.
Quando la prenderai, spaccamontagne?
E bi-ri-túl-la-la-rí-la-la-ré-ra,
E bi-ri-túl-la-la-rí-la-la-rá.
Quando la prenderai, spaccamontagne?
Quando gli alburini perderann' le foglie?
E bi-ri-túl-la-la-rí-la-la-ré-ra,
E bi-ri-túl-la-la-rí-la-la-rá. Tereglio, mündlich.

Oder mit einem Refrain in Worten:

Bella ragazza dalla treccia bionda
Mi sembrate la Regina Orlanda
E gira la la ruota
La ruota in su la velli.
Son nato per i baci,
E li voglio quelli.
Mi sembrate la Regina Orlanda
I giovani per voi fanno la ronda
E gira la la ruota
La ruota in su la velli.
Son nato per i baci,
E li voglio quelli. Tereglio, mündlich [1])

So ist aus der Verflechtung von Stornell und Ritornell ein neues Lied geworden. Die Melodie des Stornells, für sich allein fast zu einförmig, und diejenige des Refrains, die für sich nicht bestehen kann und kein eigenes Leben hat, sie verbinden sich und eine neue Liedform entsteht daraus, die an Mannigfaltigkeit der musikalischen Motive dem Rispett überlegen ist, obwohl dieses seinerseits an poetischem Wert und kunstvollem Strophenbau dem Stornell und Ritornell wieder den Rang abläuft.

Und denkt man sich nun eine Reihe solcher Stornelle samt dem eingeschobenen und angehängten Refrain von zwei Personen im Wettstreit gesungen, so gewinnt das Ritornell noch mehr an Bedeutung, denn es wechselt in diesem Liederzyklus nicht bloß alle Augenblicke die Melodie, sondern auch

[1]) Auffallend viele Ritornelle beginnen mit dem Vers: E gira la ruota, der Ausgangspunkt derselben ist vielleicht das Stornell: Fiorin di grano. Gira la ruota e macina il mulino Gian. M. L. 52,327. Gira la ruota e non gira il mulino Ti. II. 207.

der dreiviertel Takt mit dem lebhafteren zweiviertel Takt, und das Andante-Tempo des Stornells geht in das rasche, fast schalkhafte des Refrains über.

Das Ritornell hat aber noch einen praktischen Vorteil. Da nämlich die Stornelle fast immer improvisiert werden, so gewinnt, während der eine der Kontrahenten noch das Ritornell singt, der andere Zeit, sich auf das folgende Stornell zu besinnen und den Reim zu suchen.

Es ist somit nicht zu verwundern, wenn heute in der ganzen Toskana das altertümliche Rispett von dem bei weitem sangbareren Stornell verdrängt worden ist. Die gefälligere Melodie hat ihm wohl in erster Linie zum Sieg verholfen. Zweitens eignet es sich viel mehr zum Wechselgesang als das Rispett, weil es kürzer und deshalb schneller gesungen ist. Und drittens muß es gewiß dem Ungeübten leichter fallen, ein kurzes Stornell mit seinem einfachen Reimpaar und dem Ritornell zu improvisieren, als ein achtzeiliges, kunstvoll aufgebautes Rispett.

Damit ist dem Stornell der Rang eingeräumt, den es neben dem Rispett einnimmt. Die beiden stehen ihrem Werte nach fast auf gleicher Stufe, nur liegen die ausschlaggebenden Momente jeweilen auf einer anderen Seite; diejenigen des Rispetts auf der textlichen, diejenigen des Stornells auf der musikalischen Seite. Das Stornell verdankt aber diese Stellung nicht zum wenigsten dem Ritornell, welches neben seiner ursprünglichen Funktion, ein Schluß und Überleitungsmotiv von einem Lied zum andern zu bilden, auch noch die Rolle übernommen hat, das Stornell melodisch ausschmücken zu helfen.

Man hat bisher das Stornell etwas stiefmütterlich behandelt. Wer die Liederbücher Tommaseos, Tigris und Gianninis durchblätterte, mußte notwendig dem Rispett die größere Sympathie zuwenden, und das Stornell als ein weniger edles Reis der toskanischen Volkspoesie betrachten. Die Schuld, an diesem etwas ungerechten Urteil tragen die Sammler. Denn sie rissen die Stornelle aus ihrem Zusammenhang heraus, publizierten sie als dreizeilige Strophen und gaben weder das zugehörige Ritornell noch die Melodie bei. Auf diese Weise mußten sich die Stornelle gegenüber dem feinen Rispett gar dürftig ausnehmen.

Von der Existenz der Ritornelle, der Refrainstrophen hat man bisher kaum etwas gewußt, da die Herausgeber ihnen in ihrer Sammlung keinen Platz gönnten.[1]) Die Ritornelle sind ja freilich oft poetisch arm, da der Hauptgedanke des Lieds im Stornell zum Ausdruck gebracht wird. Aber das Ritornell ist eben ein Refrain, ein musikalisches Intermezzo, das in erster Linie der Melodie zuliebe da ist, während der Inhalt mehr Nebensache bleibt. Trotzdem gibt es doch auch manch hübsches Stück darunter:

La rosa spampanata
Nun si rinchiude più:
Un core addolorato
Nun si rallegra più. Gian. p. 287.

Daß man die Ritornelle unterdrückte und unpubliziert ließ, ist für die Erforschung der italienischen Volkslyrik nicht von Vorteil gewesen. Neuerdings ist auch auf italienischem Boden eine Stimme laut geworden, welche verlangt, daß in Zukunft zu den Stornellen und Rispetten auch die zugehörigen Ritornellstrophen veröffentlicht werden sollten.[2])

Was nun die Melodie anbetrifft, so ist sie natürlich nicht überall in der Toskana dieselbe. Sie wechselt meist schon von Ort zu Ort; ja innerhalb ein und desselben Dorfes singt manchmal ein Hirtenmädchen ihre Stornelle nach einer anderen Melodie als z. B. ihre Nachbarin. Und das geht weiter. Eine Frau namens Paolina Paladini aus Tereglio, die eine unerschöpfliche Zahl von Liedern wußte, sang die zweieinhalbzeiligen Stornelle nach einer anderen Melodie als die dreizeiligen; und wiederum konnte ich für die zweieinhalbzeiligen mehrere Melodien beobachten. Oft fing sie ein solches Stornell an, blieb dann aber bald stecken, und sagte: „non ci ha l'aria: es geht nicht nach dieser Melodie", und sang es nach einer anderen. Warum sie gewisse Stornelle so und nicht anders singen konnte und aus welchen musikalischen Gründen, konnte sie mir nicht erklären. —

[1]) Tigri gibt ein einziges Beispiel p. XLVII. Giannini redet davon in der Anmerkung zu Rispett und Stornell, und teilt 10 Proben davon mit, samt einer kleinen Bibliographie der bisher bekannt gewordenen Ritornelle (C. p. tosc. p. 287—289).

[2]) C. Arlia in „Niccolò Tommaseo" 1905 p. 30.

Im übrigen war es auffällig, mit welch starker, fast kreischender Stimme sie sang, und als ich mich darüber verwunderte, meinte sie: das sei noch nichts. Draußen auf dem Feld singe sie noch viel lauter, und fügte hinzu: Se non si urla, non è bello.

Diese Mädchen und Frauen sind gewohnt, unter freiem Himmel in Feld und Wald zu singen, und sie haben ihre Freude dran, wenn man sie recht weithin hört.[1]) Das erfordert eine starke Stimme. Und wenn sie sich vollends im Wettgesang üben, dann sucht eine die andere an Kraft der Stimme zu überbieten. Sie suchen auch womöglich an einer Stelle sich zu befinden, wo das Echo hörbar wird, und haben ihren Spaß daran, wenn auch der Widerhall in ihren Liederstreit sich mischt.

Und eines ist höchst eigentümlich, wenn man zum erstenmal solche Stornelle (respektive Rispette) singen hört: die letzte Silbe, der letzte Ton eines Verses wird nämlich stets lange, sehr lange, oft bis zu völliger Atemlosigkeit ausgehalten, sodaß die Singenden genötigt sind, nachher eine große Pause zu machen, um wieder Luft zu schöpfen. Zudem sind sie auch von der Arbeit, die während des Gesanges ungehindert fortgeht, ermüdet, und sie befinden sich dabei meist noch in gebückter Stellung. Allein, das kümmert sie nicht. Sie finden im Gegenteil im Gesang ihre Erholung. — Da sie also so laut singen, so kann man sie von einer Talseite zur anderen hinüber hören, und je weiter man von ihnen entfernt ist, desto schöner ist es. Denn dabei verlieren sich die kreischenden Laute, und aus der Ferne hört sich dann der Gesang wie der Ton einer Silberglocke an. Die Melodie ist meist sehnsuchtsvoll, selten froh und jubelnd. Der langausgehaltene und im Echo verhallende Schlußton je eines oder zweier Verse gibt dem Gesang diese seltsame Melancholie.[2]) — So viel über die strophische und musikalische Struktur des Stornells und Ritornells.

---

[1]) Ein Mädchen, das ihren Liebsten verloren, klagt:

Dov'è la voce mia, ch'era si bella?
Dov'è la voce mia, ch'era si alta?
Era sentita da tutta la terra,
Era ascoltata da una villa all'altra .... Gian. 470.

[2]) Visconti in der Vorrede zu seiner Sammlung berichtet ebenfalls: Elle (die Lieder) suonano nelle bocche di que' montanari cantate con una melodia *melancolica e quasi flebile* ..... tale melodia ha un non so che di grave e solenne, che penetra dolcemente nell' anima. (Saggio de' Canti pop. della provincia di Marittima e Campagna.)

Ich komme nun zu der vielumstrittenen Frage über die

Urform und Heimat des Stornells.

Zwei Ansichten stehen sich gegenüber: diejenige von Schuchardt und D'Ancona einerseits, und Giovanni Giannini andererseits.

Im Jahre 1874 hatte Schuchardt (cap. IX) die Vermutung ausgesprochen, das Stornell stamme aus der *Toskana* und sei wahrscheinlich hervorgegangen aus dem zweizeiligen, assonierenden Sprichwort. Daraus erkläre sich sein sentenziöses Gepräge. Dieser Theorie stimmte D'Ancona bei (354—362). Allein Michele Barbi p. 14 und Giannini haben mit Recht eingeworfen, daß auch das Rispett sehr oft gnomischen Charakter habe und niemand werde doch behaupten wollen, daß dieses vom Sprichwort herstamme. Schuchardt habe ja im Gegenteil selbst nachgewiesen, daß sehr viele Stornelle sich mit den Rispetten inhaltlich vollkommen decken, daß sich jedes Stornell zu einem Rispett erweitern und jedes Rispett zu einem Stornell zusammendrängen lasse, das Stornell somit aus ganz derselben Quelle schöpfe, wie das Rispett, nämlich aus der *Lyrik*. Was den italienischen Forschern als sprichwortartig erschien, ist vielmehr, wie wir gesehen haben, die Neigung des Liedes, an Natur- und Menschenleben anzuknüpfen und damit die Gedanken und Gefühle der eigenen Seele in Parallele zu setzen. Es ist der Natureingang, mit dem viele Stornelle beginnen, nicht eine Sentenz.

Von einer ganz anderen Seite suchte Giannini dem Problem beizukommen, und gelangte dabei zu einer total verschiedenen Ansicht. Er publizierte sie in einem bemerkenswerten Artikel seiner Ztschr. „Niccolò Tommaseo" unter dem Titel: „Una nuova ipotesi sull' origine dello stornello". Seine Ansicht ist kurz folgende: Das Stornell ist nicht hervorgegangen aus dem Sprichwort, sondern ist ein Ausläufer des Rispetts, respektive Strambotts. Es war ursprünglich nichts anderes als ein Refrain, ein Ritornell, das zum Rispett, respektive Strambott gehörte, und hat tatsächlich in Latium den Namen Ritornell beibehalten. (Nigra hat zwar (p. XV) das Wort stornello mit dem prov. estorn — „Kampf, Wette, Streit" zusammengebracht. Könnte man dasselbe nicht ein-

fach von stornare = far tornare indietro, also gleichbedeutend mit ritornello = Refrain ableiten? Dann würden ritornello und stornello in ihrer Bedeutung und ursprünglichen Funktion zusammenfallen.) Der Gang seiner Argumentationen ist, auf die Hauptpunkte beschränkt, dieser: In Süditalien und Sizilien pflegt man nach jedem Strambott ein Ritornell zu singen in Form eines Distichons, „che, oltre a servire a variare la monotonia del canto, fa anche da *congedo* o da *licenza*". So folgt z. B. nach einem Strambott der Refrain:

Chista è la cantunara d' 'a nucidda,
T'amavi di quann' eri picciridda. Vigo, Racc. ampliss, No. 305.

Auf der Insel Ischia bei Neapel enthält das Ritornell sogar den Blumenanruf. Ein Beispiel:

Amore, nu' può essere, nu' sia;
Si tu nu' mme vuò amà, più nu m'amare,
Chello ch'avimmo fatto nu' lo dire,
Manche se fosse a mámmata carnale.
Si tu nce stisse a lietto pe' murire,
Manche a lu confessore 'o palesare.
Pecchì stammo a 'nu munno re buscie
Chello che nu' s'è fatto, se farrà
Fior di cannella!
Si màmmeta nu' vo', tu' 'ntima guerra.
Amalfi: Cento canti di Serrara d'Ischia No. 30.

Die Gewohnheit, einen Refrain zu singen nach einem achtzeiligen Lied, ist aber nicht bloß auf Süditalien und Sizilien beschränkt. Giannini hätte daran erinnern können, daß auch in der Toskana nach jedem Rispett ein Ritornell gesungen wird, wie wir schon früher gesehen haben. Es ist zwar kein Ritornell in Worten, sondern das bloße:

: Lerò lerì lerìlelo
Lerò lerì lerò :

Ist es nun nicht denkbar, daß sich dieser Silbenrefrain zu einem Wortrefrain entwickeln konnte? Wir haben ja ganz dieselbe Erscheinung auch beim Stornell beobachtet, wo auch für den primitiven la-la-la-Refrain ein richtiges Ritornell eingetreten ist. Ebensogut ist es möglich, daß aus dem Lerò lerì etc. ein Distichon entstand, und tatsächlich hat Giannini auch in den toskanischen Sammlungen Beispiele gefunden, wo nach dem Rispett eine solche coda folgt, ja in den Grußliedern hat die chiusa sogar die Form eines anderthalbzeiligen Stornells. Damit ist es also

im höchsten Grade wahrscheinlich, daß das Stornell ursprünglich nichts anderes gewesen ist als ein Ritornell zum achtzeiligen Lied. In Unteritalien hat das Stornell auch wirklich kein selbständiges Leben, sondern kommt nur als Refrain am Schluß des Strambotts vor. Schon im Jahre 1876 äußerte Guastella, der Sammler der Volkslieder aus Modica in Sizilien, die Vermutung: Forse originariamente il „muttettu“ (= stornello) non era poesia che stesse da se, ma si legava al rispetto . . . E a quest'opinione m'induce l'aver osservato che taluni stornelli, toltane l'invocazione, sono appicati ai rispetti e *ne riassumono il contenuto.*“[1]) Hält man alle diese Argumente zusammen und erinnert sich dabei, daß das Stornell neuen Ursprungs ist, so kann man wohl annehmen, es habe einmal eine Zeit gegeben, wo in ganz Süd- und Mittelitalien das Stornell noch nicht als selbständige Liedform existierte, sondern eng zum Strambott, respektive Rispett gehörte.

Und daß es in dieser untergeordneten Stellung als Refrain unbeachtet blieb, und auch auf die italienische Literatur keinerlei Einfluß ausüben konnte, ist begreiflich, denn jedermann betrachtete das Stornell als ein unwesentliches, belangloses Anhängsel zum Achtzeiler, und schenkte ihm ebensowenig Aufmerksamkeit wie dem Ritornell des Stornells.

Hätte dagegen nach Schuchardt und D'Ancona das Stornell *von jeher als selbständiges Lied* bestanden, das *unabhängig* vom Rispett und Strambott *in der Toskana* entstanden wäre, so würde es nimmermehr begreiflich sein, warum in der italienischen Literatur seiner nirgends gedacht wird, während doch der Name des Rispetts schon im Trecento auftaucht.

* * *

Wenn es richtig ist, daß das Stornell anfänglich ein Refrain des Strambotts, respektive Rispetts war, welches ist denn seine Urform und wie entwickelte es sich zu einem selbständigen Lied?

Giannini glaubt, die Urform des Stornells sei das in Unteritalien heute noch lebende einundeinhalbzeilige Lied.

[1]) Guastella: Canti pop. del circondario di Modica p. CXXIII.

Das ist wohl sehr wahrscheinlich. Wie entstand aber daraus der Zweieinhalb- und Drei-Zeiler? Giannini nimmt an, der Einundeinhalb-Zeiler habe sich sukzessive zu einem Zwei-Zeiler, dann zu einem Zweieinhalb- und schließlich zum Drei-Zeiler entwickelt. Dies war es wohl, was D'Ancona etwas seltsam vorkam, und was er in seiner Kritik (p. 361) als „sà di meccanico congegno" bezeichnete.

Der Gang der Entwicklung war, wie ich glaube, vielmehr folgender: Wir haben einerseits das Strambott mit einem Distichon als Refrain, andererseits das Strambott mit einem Einundeinhalb-Zeiler als Refrain. Durch eine Kontamination beider entstand der Zweieinhalb-Zeiler, indem man vor das Distichon den Blumenausruf des einundeinhalbzeiligen Stornells setzte. Das dreizeilige Stornell dagegen wird sich aus dem Distichon durch Erweiterung um einen Vers gebildet haben. Das Ritornell ist ja immer ein vierzeiliges Gefüge. Besteht es aber nur aus einem Distichon, so wird dieses einfach wiederholt. Anstatt nun die beiden Verse bloß zu repetieren, fügte man einen neuen hinzu; damit war der Refrain dreizeilig; man wiederholte den mittleren Vers und hatte so auch vier Zeilen.

Es folgte somit auf jedes Strambott, respektive Rispett ein Stornell, das nach Art des Ritornells, den Grundgedanken des Liedes noch einmal zusammenfaßte, und die „chiusa" oder „riferma" bildete. War es zunächst bloß ein sinnloser Refrain gewesen, so schloß es sich seinem Gedankeninhalt immer enger an das Rispett an, wuchs dadurch an Bedeutung und selbständigem Leben, bis es sich endlich loslösen konnte und anfing, eine eigene Liedform zu bilden.

Diese Loslösung vom achtzeiligen Lied konnte am leichtesten da geschehen, wo die *Rispette* heimisch sind, also in Mittelitalien, in der Campagna von Rom und in der Toskana. Das Rispett besitzt nämlich in der Ripresa schon eine Art Ritornell, und wenn hinter diesem noch ein Refrain folgte, unser Stornell, so waren also zwei Ritornelle vorhanden. Es ist somit begreiflich, daß zu einer Zeit, wo man die

[1]) Jeanroy ist der Ansicht, das Stornell sei hervorgegangen aus vulgärlateinisch schon existierenden Liedformen von *einer* Lang-Zeile, an die dann der Blumenausruf getreten sei, Origines etc. p. 385, cf. Stengel: Roman. Verslehre: Gröber, Grundr. II, 1, 78.

Ripresa noch als Refrain empfand, das nachfolgende Stornell sich loslösen konnte, um neben dem Rispett als selbständiges Lied zu existieren. So kommt es, daß in der Toskana die Stornelle eine so große Blüte erlangt haben, während in Süditalien und Sizilien ihre Zahl viel geringer ist. Denn das Strambott besitzt keine Ripresa, infolgedessen konnte sich das Stornell von ihm nicht so leicht ablösen und bildet deshalb dort noch vielfach einen Teil des Strambotts.

Das ist, mit meinen eigenen Zutaten verflochten, die Theorie Gianninis. Es scheint darnach also absolut ausgeschlossen:

1. daß das Stornell vom Sprichwort herstamme, und
2. daß es von jeher selbständig und total unabhängig vom Strambott und Rispett in der Toskana bestanden habe.

Rispett, Stornell und Ritornell hängen genealogisch eng zusammen. Eines ist aus dem anderen hervorgegangen: Das Stornell bildete ursprünglich die Refrainstrophe des Rispetts, und das Ritornell ist heute der Refrain des Stornells.

Vielmehr als es bisher geschah, sollte man bei diesen entwicklungsgeschichtlichen Fragen den Einfluß der *Melodie*, der musikalischen Bestandteile auf den Bau und die Weiterbildung der Volkslieder in Erwägung ziehen.

* * *

Wenn aber das toskanische Rispett aus dem sizilianischen Strambott abgeleitet wird, und nun auch das Stornell seinem Kern nach schon im süditalienischen Achtzeiler vorhanden war, ist damit nicht der toskanischen Volkspoesie auch noch der letzte Rest selbsttätiger Schöpfung eigener Liedformen abgesprochen? Keineswegs. Die Toskana hat das einförmige sizilianische Strambott zu dem anmutigen Rispett ausgestaltet, die Toskana hat aber auch aus dem unscheinbaren Refrain das muntere, leichtbeschwingte Stornell zu bilden verstanden, und ihm die höchste Vollendung gegeben, deren es fähig war. Was ferner Rispett und Stornell an inhaltlichem und poetischem Wert enthalten, das braucht hinter der süd-italienischen Lyrik nicht zurückzustehen und wird aus dem folgenden Kapitel klar werden.

III. Teil.

Inhalt der Liebeslieder.

Es war im vorigen, zweiten Teil dieser Abhandlung davon die Rede, wie die Liebeslieder gesungen werden, welche strophische Form sie haben und welches ihr Ursprung, ihre Heimat ist. Ich will nun versuchen, von dem Inhalt dieser lyrischen Poesie ein Bild zu geben.

Der Kreis, innerhalb dessen die Liebeslyrik sich bewegen kann, scheint klein und deshalb bald durchmessen: Liebeslust auf der einen Seite, Liebesleid auf der andern. Überblicken wir die toskanischen Liebeslieder, so gelten auch hier die einen der Verherrlichung der oder des Geliebten, andere sind erfüllt von resignierter Klage und Eifersucht, und wieder andere ergehen sich in bittern Vorwürfen und Verwünschungen wegen unerwiderter Liebe und gebrochener Treue.

So engbeschränkt aber der Kreis erscheinen mag, der Stimmungen und Situationen sind so unermeßlich viele, wie unter den epischen Liedern kaum Balladenstoffe denkbar sind. Im deutschen und französischen Volkslied ist die Liebeslyrik neben den epischen Liedern viel gepflegt worden, nirgends aber ist sie so „reich und so in tausend Farben schillernd“ aufgegangen, wie in der Toskana und in Süditalien. Die Zahl der bisher gesammelten Rispette und Stornelle erreicht mehrere Tausende, und wieviele sind nicht aufgeschrieben worden!

Es ist kein leichtes Unternehmen, diese bunte zahllose Menge in einen einheitlichen Gedankengang zu bringen, ohne daß nicht bald da, bald dort eines entschlüpft, und ohne daß man nicht dem einen oder andern etwas Gewalt antun muß. Sie *alle* zu berücksichtigen, wäre eine Sache ohne Ende und hätte wenig Sinn. Ich wähle daher die

charakteristischsten aus und hebe alsdann das Bemerkenswerte hervor, das an ihnen zu beobachten ist.

* * *

Zu den anmutigsten Liedern aus dem ganzen Gebiete der toskanischen Liebeslyrik gehören diejenigen, welche die Schönheit und den Liebreiz eines Mädchens schildern. In seinem Liebesglück vergleicht sie der Toskaner mit all den mannigfaltigen und kostbaren Dingen, die auf der weiten Welt sich finden und streut ihr Blüten und Blumenblätter in Fülle auf die Wege. Zunächst:

Bilder und Vergleiche über die weibliche Schönheit im allgemeinen.

Am häufigsten ist der Vergleich eines Mädchens mit einer Blume. Er ist auch der lieblichste und zutreffendste, da das Erblühen und Verwelken der Blüte ein Sinnbild unseres eigenen Werdens und Vergehens ist. So heißt es z B.

Voi siete il più bel *fior* della montagna. Ti. 150.
oder: Tu sei il più bel *fiorin* nato sull' alpe
Dove l'aria produce tante stelle A. Gian. p. 15.

und unzähligemal beginnen die Stornelle mit dem Blumenausruf: Fiorin fiorello. (Ti. II. 65.) An Stelle des unbestimmten allgemeinen fiore tritt der Vergleich mit irgend einer bestimmten Blume. Von altersher gilt als die schönste die Rose. Wie oft kehrt dieses Bild hier wieder! Ein Beispiel für hundert andere:

Sei la più bella e la più graziosina,
Sembri una rosa colta in sulla spina. Ti. 167.

Er vergleicht sie mit einem Röslein, das auf den Bergen erblüht sei; wie gerne möchte er's in seinen Garten pflanzen und sorgsam pflegen. (Tom. 102,11). Neben der Rose figuriert die Lilie, der süßduftende Jasmin, die Nelke, das Veilchen, die Orangen- und Zitronenblüte, die Tulpe und all die andern Blumen, die aufzuzählen nicht möglich wäre. Mit jedem Wochentage — heißt es — steigert sich die Schönheit der Geliebten von dem bescheidenen Feldblümchen bis zur frischerblühten Gartenrose. (Ti. 148.) Ein andermal wird sie verglichen mit einem Strauß von Veilchen (Ti. 125), und da ihm selbst das nicht genügt, nennt er sie eine Blume des Paradieses (Ti. 88.) Und das geht weiter: Mit einem

Röslein in der Hand und mitten unter Blumen warst du geboren (Ti. 172) und mit dir ein ganzer blühender Garten. (Tom. 59,10). Die Stadt, die du betreten, hast du mit Blumen übersät. (Ti. 70.)

Quando di casa vostra fuora uscite,
L'aria e la terra di bei fior coprite. Gian. 49.

Und mit Anklängen an die Marienlyrik heißt es: Wo dein Fuß hintritt, sprießen Rosen hervor (Ti. 85). Sobald du den Mund auftust, fällt eine Blume heraus. (Tom. 67,9.) Dies Motiv vom Rosenlachen erinnert an das deutsche Volkslied und Märchen, wo es von einem holden Mädchen auch heißt, daß Röslein ihr aus dem Munde fallen, wenn sie rede. (Uhland: Volkslieder, Cotta-Weltlit. III, 273 ff.)

Von den Blumen wird dann der Vergleich ausgedehnt auf ein Ölbaumblatt (Ti. 59), auf den silbernen und goldenen Zweig der Palme (Ti. 147) und endlich versteigt sich der Liebende zu der Anrede:

O albero di perle caricato Ti. 103.

Damit ist der Übergang vollzogen von den Blumen und Pflanzen zu Dingen kostbarer Art. Er vergleicht sie mit einer glänzenden Pfauenfeder (Gian. 19), mit einem Edelstein (Ti. 210; 225) mit einer Perle (Ti. 160), mit einem Golddukaten, einem Diamant. Er sagt, sie habe dem Meer die Perlen geraubt (Ti. II 39) und sei mit mehr Schönheiten geschmückt, als Florenz mit Glocken (Ti. 207.) Sie kommt ihm vor wie ein schimmernder Palast (Tom. 44,8) und dünkt ihn schöner als die Façade des Domes von Orvieto, oder als die wundersame Kathedrale von Siena (Gian 13.) Ein andermal vergleicht er sie mit einer kristallhellen Quelle (Ti. 180), mit dem Brunnen von Viterbo (Ti. 73.)

Dem Bereich der Tierwelt sind merkwürdigerweise fast keine Bilder entnommen. Kaum begegnet der Vergleich mit einem Vöglein, dessen zierliches und munteres Wesen doch wohl an sie erinnern könnte. Einmal heißt es: Degli uccellini sei la rondinella (Ti 180). Dann wieder nennt er sie eine Taube (Ti. II 144.) Von den Fischen des Meeres sei sie das Rotauge (Ti. II 26.) —

Nachdem die Dinge der Erde erschöpft sind, greift er zu den Gestirnen des Himmels und sagt, sie sei so schön

anzusehen, wie ein glitzernder Stern bei Nacht; am liebsten aber nennt er sie mit Übertragung der Marienverehrung la stella Diana, den klaren Morgenstern (Ti. 80). An die Sprache der Märchen von 1001 Nacht erinnert der Ausdruck: Du bist schöner als der Mond, wenn er in seinem ganzen Glanze aufgeht (Ti. 149), oder:

Voi sete, la sorella della luna
Nipote della stella tramontana. A. Gian. No. 13.

Die Sonne strahlt nicht heller als du (Ti. 93), die du die Sonne bist unter den Sternen (Ti. 73). Und wenn wir sagen: schön wie der Tag, so sagt der Italiener: bella quant'è il sole (Ti. 96).

Der Liebende weiß nicht und zweifelt, ob solch ein Wesen von irdischer Herkunft sein könne, und glaubt, sie sei als Engel vom Himmel herniedergestiegen (A. Gian. No. 13) und könne wieder dahin zurückkehren (Gian. M. L. 24,142.) Nicht umsonst sei sie schön, denn die Himmlischen hätten beschlossen, sie zu einem Wunder von bellezza zu schaffen (Tom. 63,7).

Und nun wird die feierliche Geburt des Christuskindes auf sie übertragen und es heißt von ihr: Als du geboren wurdest, da war der Himmel mit Sternen besät und mit Rosen und Blumen geschmückt (Ti. 192) und allüberall feierte man großes Fest:

In cielo e in terra gran festa si fece,
E l'angiuli gridavan d'alta voce:
L'è nata la regina imperatrice. Tom. 58,7.

Maria und Magdalena waren euch zur Seite und die heilige Anastasia nahm euch in ihre Arme (Ti. 181), Johannes der Täufer kam euch zu taufen (Tom. 62,5) im Baptisterium zu Florenz (Gian. M. L. 112,20) und der Papst in Rom (anderswo König Viktor Emanuel Gian. 25) bat um die Gnade, Pate sein zu dürfen (Tom. 58, 6). Und es kamen gleich den drei Königen des Morgenlandes Sonne, Mond und Sterne herbei, sie anzubeten (Tom. 56, 1, 59, 8).

Ein so reizendes Mädchen wird nicht mehr geboren werden (Ti. 153); zu preisen die Mutter, die ein solches Kind zur Welt gebracht (Gian. 29, Ti. 153). Mit jedem Tag wirst du schöner, wie das Meer, wenn seine Fluten

höher steigen (Ti. 59) und das Wasser des Meeres hält dich frisch (Tom. 40, 3). Kein Maler der Welt vermöchte, dich so schön zu malen, wie du bist (Ti. 152), denn mit dir wurde die Schönheit selbst geboren (Tom. 56, 1, 2). Man erzählt von dir hundertundsechs Tagereisen jenseits von Rom (Tom 48, 6):

E tutto il mondo ne fa un gran bisbiglio,
Che voi ne siete la più bella dama. Ti. 182.

Der Ruhm eurer bellezza drang bis an den französischen Kaiserhof (Ti. 62, 146) und bis zu den Ohren des Sultans in Konstantinopel (Ti. 182). Der König der Heiden hat ihr die Krone angetragen und seinen Untertanen befohlen, sich taufen zu lassen. (Ti. 76.) Fünfundzwanzig Meilen weit, (heißt es anderswo) hab ich gesucht, immer zu Wasser und bei der Sonnenhitze, aber nirgends hab ich euresgleichen gefunden. (Tom. 43, 5, vgl. Cielo dal Camo Str. 13.) Da ihr so schön seid, verdientet ihr eine Krone zu tragen und Königin zu sein von Rom. (Ti. 102, Tom. 64, 11, 116, 2.)

* * *

Man sieht, die Phantasie des Italieners kann sich nicht genug tun, alle erdenklichen Mittel zu finden, um die grazia und bellezza eines Mädchens zu feiern. Allein es gibt noch eine höhere Art, die Schönheit zu umschreiben als mit bloßen Vergleichen. Es ist das, was Jakob Burckhardt bezeichnet mit den Worten: „Dante hat seine Beatrice nirgends herrlicher gepriesen, als wo er den *Reflex* schildert, der von ihrem Wesen ausgeht auf ihre ganze Umgebung.“ (Kultur d. Ren. 1860, p. 342.) Etwas ähnliches haben wir auch im Volkslied in Anlehnung an die Marien- und Heiligenlegende. Da heißt es: Die Kranken würden gesund und die Toten wieder auferstehen, wenn sie sie sähen. (Gian 35, Tom. 69, 4, S. Gian. 2ª serie, 7); ihr Lächeln heitere den trüben Himmel auf (Ti. 176) und wo sie vorübergehe, lasse sie einen Schimmer hinter sich:

Alluminar tu fai tutta la via,
Quando tu passi, lasci lo splendore. Ti. 263.

Das erinnert an die liebliche Novelle Aucassin et Nicolete, wo es auch von ihr heißt, sie, die Nicolete sei so schön und holdselig, daß ein Kranker von ihrem Anblick geheilt

worden sei und der Wald von ihr seltsam erglänzte, als sie hineintrat.[1])

Die Schilderung geht aber weiter und der Liebende sagt von ihr: Wenn sie zur Quelle gehe, Wasser zu schöpfen, so flüstere ihr der Weg geheime Worte zu, und die Nachtigall fange an, ihr Lieder zu singen (Ti. 167), es schweige der Wind (To. 53. 8, Ti. 83), das Bächlein hemme seinen Lauf (To. 53, 8) und höre auf zu plätschern, (To. 54, 8) die Fische im Wasser sähen nach ihr (Ti. 122) und die Vögel schauen hernieder von den hohen Waldzweigen (Ti. 167); die Sterne ständen still in ihrer Bahn, (Ti. 237) der Mond neige sich vor ihr, und das tobende Meer beruhige sich (Gian. 331). Wo sie stehe, da lache die Erde und lasse das welke Gras und die verdorrten Bäume wieder grünen (Ti. 176, Gian. 34).

Und nicht bloß sie selbst erstrahle in eitel Glanz und Licht, auch ihr Kleid schimmere und sei von köstlicher Seide (Ti. 127, 187), das Haus, worin sie wohne, ein Schloß, gebaut aus Marmor, Gold und Edelsteinen, der Boden mit Silberstücken gepflastert (Ti. 127) und ein feiner Duft verbreite sich allüberall (Ti. 136).

Bella, che la tua casa è di cristallo,
Le tegole son tutte brillantine.
L'arco dell'uscio l'è di marmo giallo,
E le finestre di perle rubine
Bella, finacchè viva, la tu'casa
D'oro e d'argento è tutta lavorata etc.
Ti. 138, ähnlich 70, 175. 193, 198.

Und auch was sie esse, sei von besonderer Art; der Mannaregen falle vor ihr herab (Ti. II. 39) und:

Garofani e cannella la mangiate,
E l'acqua dello cedro la bevete Tom. 43, 3.

Wenn sie sich anziehe oder entkleide, so kämen die Engel des Himmels, ihr zu dienen (Gian. 55), wenn sie rede, so bleibe die Sonne stille stehen, und höre ihrem Geplauder zu (Gian 54) und wiederum mit Übertragung des Marienkultus heißt es:

Quando tu parli con quella dolcezza
Gli angioli del ciel formano coro. Gian. 43.

* * *

[1]) Aucassin et Nicolete: ed. Suchier cap. 11 (vers 16—31); cap. 22 (Zeile 31 f.)

Man muß sagen: zur Zeit des Minnesangs ist die Dame von ihrem Ritter kaum mehr gefeiert, ihre Schönheit nicht höher gepriesen worden, als hier in den toskanischen Volksliedern das Mädchen von ihrem Burschen verherrlicht wird. In seiner Freude häuft er auf sie allen Glanz der Welt und seine Phantasie findet Bilder von märchenhafter Pracht. Seine Liebe wird zur Verehrung und die Verehrung steigert sich beinahe zu mystischer Andacht. Die reale Wirklichkeit löst sich hier auf, und verflüchtigt sich zu Poesie.

Das weibliche Schönheitsideal.

Die bisher vorgeführten Lieder bezogen sich alle nur auf die Gesamterscheinung, indem es von einem Mädchen hieß, sie sei schön wie eine Blume, strahlend wie ein Stern und holdselig wie ein Engel. Allein von ihrer Gestalt, ihrem Haar, ihren Augen wurde nichts erwähnt. Und doch wäre es von Bedeutung zu wissen, welches Schönheitsideal sich durch Rekonstruktion der verschiedenen Liederstellen ergibt, um es alsdann mit demjenigen der italienischen Kunstlyrik zu vergleichen.

In sieben Schönheiten ist die Vollkommenheit eines Weibes begriffen:

Sette bellezze deve aver la donna
Acciocchè bella si faccia chiamare:
Alta dev'esser senza la pianella,
E-b-bianca e-r-rossa senza camminare: . . .
Larga di spalle e stretta in cinturella,
E soprattutto un'andatura bella.
Gli occhi neri e-le biondine trecce
D'ecco la donna con sette bellezze. Gian. 486.

Was in dieser Beschreibung am meisten auffällt, ist das *blonde* Haar. Im folgenden Lied wird dasselbe noch einmal ausführlich hervorgehoben:

O ragazzina da'*biondi* capelli,
Tu m'hai fatto di questi innamorare,
Come la seta son lucidi e belli,
Sembrano fila d'oro naturale . . . . Gian. 39.

Man könnte Dutzende von Beispielen anführen, *immer* ist von blonden Haaren die Rede:

Chi te l'ha fatti que'capelli d'oro?
Chi te l'ha fatti quell'occhi vivaci,
Se ti fossi vicino, o mio tesoro,
Ti vorrei ricoprir tutta di baci.
Val più un capello della vostra chioma.
Che Napoli e Firenze e tutta Roma . . .
Gian. M. L. 107, 2; 10, 43.

Zum besondern Ruhm gereicht also einer Toskanerin das goldblonde Haar. Schwarze Haare gelten als weniger schön. Der Italiener bezeichnet sie als capelli bruni, daher ein Mädchen mit schwarzen Haaren brunettina heißt. Bruno bedeutet in diesem Fall nicht etwa braun, sondern dunkel oder, wie wir sagen, schwarz (vgl. vestirsi bruno = Trauerkleider anziehen, sich schwarz kleiden). Wir müssen uns über diese leicht zu verwechselnden Begriffe klar sein: bionda und bruna bezieht sich auf die Farbe der Haare, bianca und nera auf die Farbe der Haut. Zum Attribut der Schönheit gehören demnach *blondė* Haare.

Ein Mädchen, dem vorgeworfen wurde, sie habe keine blonden, sondern schwarze Haare, verteidigt sich, indem sie sagt:

Non ha' a badar che sia così brunetta,
Che tutte le brunette son reali. Ti. 117.

Sie sagt auch die schlichte Wahrheit, denn sozusagen alle Toskanerinnen haben dunkle, schwarze, höchst selten aber blonde Haare. Wie kommt nun aber der Toskaner dazu, von seiner Geliebten zu sagen, er bewundere ihr blondes Haar, das glänze wie eitel Gold? Man könnte vielleicht geltend machen, daß im Italienischen das Wort biondo einen viel weitern Begriff hat, als unser blond, denn auch ein Mädchen, das ganz dunkelblonde oder selbst kastanienbraune Haare besitzt, gilt als biondina. Allein auch kastanienbraunes Haar ist nicht häufig zu sehen und erklärt die Sache noch nicht. — Wir haben es vielmehr mit der alten und weitverbreiteten Anschauung zu tun, daß blondes Haar zum Inbegriff der Schönheit gehöre. „Blond" war das Schönheitsideal nicht allein im Altertum[1]), sondern während des ganzen Mittelalters, zur Zeit der Renaissance und teilweise noch heute, und zwar nicht bloß bei den Völkern germanischen, sondern gerade bei denjenigen romanischen Idioms.

Blond sind die Frauen des deutschen Minnesangs, des Volks- und Kunstepos[2]), blond ist Aucassins Geliebte Nicolette

[1]) Böckel: Volkslieder aus Oberhessen CII und Im. Bekker: Homerische Blätter II, 217.

[2]) Weinhold: Deutsche Frauen, 3. A. I, 201 f.
Alwin Schultz: Das höfische Leben 2. A. I, 211 ff.
Jakob Falke: Die deutschen Trachten und Modewelt. 1858, I, 83 ff.

und Tristans Isolde und mit ihnen all die andern Damen der altfranzösischen Epik [1]), als blond schildert der provenzalische Troubadour seine Herrin [2]), und dieselbe Konvention ist in der spanischen und portugiesischen Lyrik zu beobachten [3]). Betritt man endlich den Boden Italiens, durchgeht die Liederbücher der sizilianischen Hofdichter, den Canzoniere Dantes, Boccaccios und Petrarcas, prüft die Romane und Novellen Boccaccios und seiner Nachahmer, und schreitet weiter zu den Dichtern der Renaissance: Lorenzo de'Medici, Poliziano, Ariosto, Tasso: überall wird man finden, daß blondes Haar als das höchste Erfordernis nicht bloß weiblicher [4]), sondern auch männlicher Schönheit gilt [5]).

Und dasselbe bestätigt uns auch die italienische Malerei. Von den Madonnenbildern Filippo Lippis, den zarten Engelfiguren Beato Angelicos und der grazilen Venus Botticcellis bis hinauf zu Raffael und den berühmten Schönheiten der Venezianer Giorgione und Tizian kann man überall dieselbe „arte biondeggiante" wahrnehmen. Und wenn nun Rodolfo Renier meint, die italienische Volkspoesie mache in diesem Punkte eine Ausnahme [6]), so irrt er. Unter den toskanischen Volksliedern ist mir nicht eine einzige Stelle begegnet, wo ein Mädchen wegen ihrer schwarzen Haare gepriesen würde. Im Gegenteil, die Volkspoesie geht hier durchaus einig mit der Kunstpoesie und „blond" ist ihr Schönheitsideal. So wenig als der sizilianische Dichter am Hofe Friedrichs II pflegt also der Liebhaber in unseren Volksliedern seine „Dame" porträtgetreu zu beschreiben; immer idealisiert er sie und redet von ihren capelli d'oro, die in Wirklichkeit

---

[1]) J. Houdoy: La beauté des femmes du 12me au 14me siècle, Lille. 1875.

Léon Gautier: La chevalerie, Paris 1884, p. 205—7, 374—7.

Oskar Voigt: Das Ideal der Schönheit und Häßlichkeit in den altfrz. Chans. de geste, Diss. Marburg. 1891.

[2]) Rodolfo Renier: Il tipo estetico della donna nel Medioevo, Ancona 1885, p. 1—24.

[3]) Ebenda: 3. Abschnitt.

[4]) Ebenda: p. 87—126.

[5]) G. Volpi: La bellezza maschile nella poesia del sec. XV. Note di varia erudizione e di critica, Firenze 1903, p. 36 f.

[6]) Rod. Renier: Il tipo estetico ecc. cap. 7; Poesia popolare.

nicht existieren. – Es drängt sich einem dabei die Frage auf, ob nicht die Volkspoesie hier direkt von der Kunstpoesie beeinflußt sei? Die Sache wird schwer zu entscheiden sein. Jedenfalls aber wäre dies ein Argument *mehr* für diejenigen, welche in der mittel- und süditalienischen Volkslyrik einen erheblichen Einschlag der Kunstdichtung sehen wollen.

Diese blonden Haare sollen in langen Locken frei über die Schultern herabfallen:

Giovanettina da que' be' capelli,
Lasciali sciolti e non te li legare;
Giù dalle spalle lasciali cadere,
Che paion fila d'oro naturale.
E paion fila d'ôr, di seta torta,
Belli son i capelli, e chi li porta;
E paion fila d'ôr, d'oro filato;
Belli son i capelli, e chi li ha in capo. Ti. 200 [1])

Zu diesen blonden Haaren gehören aber nicht blaue, sondern *schwarze Augen*, was noch viel seltener sein mag:

Cogli occhi neri e col capello biondo Gian. M. L. 11, 55
Avete gli occhi neri e sete bella Ti. 111, ebenso 65, 171

und schwarz, nicht blond müssen ebenfalls die Augenbrauen sein:

Test'occhi neri sotto nero ciglio Ti. 213.

Als schön gilt es, wenn sie sich in kleinem Bogen über den Augen wölben:

L'avete un par di ciglia fatta ad arco. Tom. 93, 10.

Die Hautfarbe des Gesichts muß leuchtend weiß sein wie reiner Schnee:

La neve vi donò la sua bianchezza Tom. 56, 2.

oder wie eine Lilie (Ti. 182) wie weißes Papier (Ti. 62) wie Damascenerstoff (Tom. 247, 5) oder feinstes Mehl (Ti. 114). Der schöne goldbronzene Teint der Süditalienerin oder das milde Braun der Römerin fände keine Beachtung.

Ein Mädchen, das statt weiß von „carnagione nera" ist, gilt für häßlich und von niedrer Abkunft. Schon aus dem 15. Jahrhundert ist ein Rispett vorhanden, das satirisch über eine „morellina" spottet:

[1]) Tigri hat das Rispett unter die Rubrik „Männliche Schönheit" gebracht. Das wird doch schwerlich sein Ernst gewesen sein! Ich ändere deshalb das erste Wort giovanettin*o* in —in*a*.

Tu se'più nera che mora di macchia . . . .
Più nera sei che un chalabrone,
L'acqua che Viterbo mena,
Non ti laverebbe, tanto sei nera. Bibl. lett. pop. I, 77.

Ein Mädchen sucht ihr sonnverbranntes Gesicht zu entschuldigen, indem sie sagt:

Fiorin di more!
Son morellina, e son di naturale
Son morellina, chè m'ha tinto il sole. Ti. II. 41

und eine andere rechtfertigt sich folgendermaßen:

Tutti mi dicon che son nera, nera.
La terra nera ne mena il buon grano.
E guarda il fior garofan com'è nero,
Con quanta signoria si tiene 'n mano . . . Ti. 144.

Wäre aber das Gesicht gleichmäßig weiß oder gar bleich, so würde das keinen Gefallen finden. Vielmehr verlangt der Toskaner auf den Wangen ein duftendes Rot:

Avete gli occhi neri come il pepe,
Le guance rosse comme du'ceragie:
Che bella ragazzina che voi siete! Gian. 36. Ti. 188.

Anderswo wird sie mit einem Röslein verglichen (Tom. 56,2). Für besonders anmutig gilt ein Mädchen mit einem kleinen Lebermal im Kinn oder einem Grübchen in den Wangen. Im Lied ist freilich nicht davon die Rede, wohl aber im Sprichwort:

Chi ha un neo nel mente
Si marita senza niente,
Chi ha un buco nella gota
Si marita senza dota.
Arch. Pitrè XI, 443.

Fein gezeichnet soll die Nase sein (Ti. 188), purpurrot die Lippen, blank wie Elfenbein und nahe beieinanderstehend die Zähne (Ti. 188), der Hals schlank gebaut, breit die Schultern, schmal und zierlich dagegen die Hüfte (Ti. 79), weiß und zart die Hände (Calcin. 32) und klein der Fuß (Ti. II. 34). Eines wird noch besonders hervorgehoben: die hochgewachsene Gestalt:

Alta dev'essere senza la pianella. Gian. 486.

und dabei doch ein schöner leichter Gang.

E mi dispiace che sei contadina . . . .
Al camminar mi parghi cittadina. Tom. 237, 4.

Dieses Verlangen nach kräftigen, großen Formen, verbunden mit Eleganz und Grazie, entspricht dem Ideal der Renaissance. — Ein Mädchen dagegen von kleiner Gestalt fordert immer das Gelächter und den Spott der Nachbarn heraus,

und sie kann sich nicht genug gegen die bösen Mäuler wehren. Ihr Liebhaber hält es ihr vor:

Fior di giunchiglia!
Me l'ha detto il pittor che non isbaglia:
La donna ch'è piccina non è bella. Calcin. 218.

Aber sie sucht ihn zu beruhigen mit den Worten: Schau die Sterne am Himmel an, sie sind gar klein, und sind doch schön (Ti. 162), denk an die Rose, sie ist nicht groß und duftet doch köstlich (Ti. 145).

Le cose piccoline son pur belle!
Le cose piccoline son pur care!
Ponete mente come son le perle
Son piccoline e si fanno pagare. Gian. 487.

oder was ihn vielleicht noch mehr überzeugt:

E non badare che sia piccolina,
Chè la bontà non sta nella grandezza,
La botte piccolina dà il buon vino . . . Ti. 186.

Fassen wir zusammen, so ergibt sich, daß blonde Haare, schwarze Augen, weiße Hautfarbe und hohe Gestalt die Hauptvorzüge sind, welche an einem Mädchen gerühmt werden. Das Schönheitsideal der italienischen Volkspoesie deckt sich also mit demjenigen der Kunstpoesie.

Männliche Schönheit.

Wir haben bis dahin nur diejenigen Lieder betrachtet, welche der Verherrlichung des Weibes gewidmet sind. Nun aber sind es nicht immer bloß die Burschen, welche den Mädchen Huldigungen darbringen und Liederkränze winden, sondern ebenso oft erscheinen die Mädchen als diejenigen, welche sehnsüchtig nach Liebe verlangen, überglücklich sind, wenn sie einen Liebhaber gefunden haben und ihrerseits mit ganz denselben Worten seine Schönheit und Tüchtigkeit preisen, mit denen wir sie haben feiern sehen. Man braucht nur die Liedersammlungen zu durchgehen und wird bald finden, daß die eine Hälfte der Rispette und Stornelle an die Mädchen, die andere Hälfte aber von diesen an die Burschen gerichtet sind. So bittet z. B. ein Mädchen:

Giovanettino ch'hai quattordici anni,
Fallo all'amor, che sei tanto bellino.
Quando ti metti quei puliti panni,
Chi non ti guarderia, bel galantino? . . . Ti. 335.

und anderswo:

Voglimi un po' di ben, giovin garbato. Gian. 3.

Es beginnt also eine neue Liederkette, aber diesmal „in lode dell'uomo". Die Bilder und Vergleiche sind fast durchweg dieselben. Das gleiche Lied wird unter Umständen mit bloßer Veränderung der bell*a* in bell*o*, der giovanettin*a* in —in*o*, dam*a* in dam*o* wieder benützt. Ich kann mich deshalb ganz kurz fassen und greife nur einige wenige heraus.

Von einem Mädchen hatte es geheißen, ihre Schönheit wachse mit jedem Wochentage: Dasselbe Motiv wendet sie nun auf ihren Liebsten an. Ich stelle die beiden Fassungen nebeneinander:

Wie reizend bist du Montag morgens immer
Allein viel schöner noch den Dienstag drauf,
Mittwochs umfließt dich königlicher Schimmer,
Und Donnerstags gehst du als Stern mir auf.
Am Freitag schlägst du ganz mein Herz in Trümmer
Und baust es Samstags schöner wieder auf.
Am Sonntag dann, wenn wir im Putz dich sehn
Bist du nun gar zum Närrischwerden schön.
Heyse 192: nach Ti. 148.

Siete più bello il lunedì mattina,
Massimamente martedì vegnente;
Mercoledì, una stella brillantina;
Il giovedì, uno specchio rilucente;
Il venerdì, un mandorlo fiorito
Il sabato più bello che non dico:
S'arriva alla domenica mattina;
Mi parete figliuol d'una regina.
Gian. 15 Ti. 224.

Anderswo wurde von einem Mädchen gesagt, sie habe die Stadt, durch die sie gegangen, mit Rosen übersät und die Blumen sprießen unter ihren Füßen hervor: Nun kehrt dasselbe Bild wieder (vgl. Ti. 219 mit 137 oder 70). Sie erschien ihm so schön wie eine Königin oder wie ein Engel. Nun heißt es von ihm: er komme ihr vor wie ein Königssohn (Ti. 224, Gian. 11), wie der König der Magier, der König von Paris (Gian. M. L. 9, 42) und sie singt ihm das Lied:

Angiolo delicato, fresco e bello
Quanto vi seppe vostra mamma fare,
Nascesse mille, vo'siete'l più bello:
Fiorisce l'erba do'avete a passare.
Dove avete a passar, fiorisce il grano
Bello, nasceste colle rose in mano etc. Gian. 50, Ti. 228.

Es hatte von ihr geheißen, sie sei die Schönste im Lande und man erzähle von ihr bis in die Türkei. Nun erklärt sie ihm: er sei der Glanz des Städtchens und der ganzen Umgebung und es gäbe keinen schöneren von Florenz herwärts bis in ihre Berge (Ti. 244). Wer ihn anschaue, für den höre der Frühling nie mehr auf (Ti. 246). Sie nennt ihn eine Orangenblüte im Paradies gepflückt (Ti. 253), vergleicht ihn mit einem Zypressenblatt (Gian. M. L. 118, 38), einem Nelkenstock (Gian. M. L. 12, 66), sagt, er sei schöner als die Maiblume (Ti. 223) und wenn alle Blumen erblühen

werden, sei er die schönste (Gian. M. L. 9, 46). Sie vergleicht ihn mit einem Stern (Ti. 201), dem Mond (Ti. 213), der Sonne (Ti. 225) und dem Himmel, wenn er voll Sternen sei (Ti. 241), dann wieder mit einer Silberpalme, einem Edelstein und einer Perle (Ti. 201, 225, 241). Sein blaues Kleid sei so schön wie die Farbe des Meers und wie der klare Himmel an einem sonnigen Tag. Es ist unmöglich, von diesem Stornell eine Übersetzung zu geben:

Guarda che bel vestir che l'è il turchino!
Si vestono di lui l'onde del mare,
E se ne veste il ciel quand'è sereno. Ti. 64.

Er mache das abgeschnittene, dürre Gras wieder erblühen (Ti. 240), die Sterne ständen still, wenn sie ihn sähen und die Sonne halte inne und höre ihm zu, wenn er rede (Ti. 237). Ein Mädchen gesteht sogar, sie sei seiner nicht würdig, und wage es nicht, ihn anzusehn (Ti. 221, 253).

Sehen wir noch rasch, was für „bellezze" sie an ihm zu rühmen hat. Auch er gefällt ihr, wenn er blond ist (Ti. 206, 228; Gian. M. L. 10,51) und schwarze Augen hat (Gian. M. L. 56, 349; Pieri III, 51). Aber vor allem imponiert ihr sein stolzer Gang und es schlägt ihr das Herz, wenn sie ihn etwa als Soldat gekleidet und mit dem Säbel umgürtet daherkommen sieht: Die Erde erzittere unter ihm (To. 49, 9), und er gleiche dem Gange nach einem Ritter (Ti. II 68), oder einem Schiff auf hohem Meer, das mit schwellenden Segeln dahinfährt (Ti. II 300). Die gesunde Kraft also ist es, was sie an ihm in erster Linie schätzt. Nichts dünkt sie komischer als einen Kavalier von kleiner Gestalt zu haben. Einmal spottet sie, er sei so nieder, daß er ihr kaum ans Knie reiche (Ti. 1004) und ergötzlich schildert sie, wie's ihm dabei ergeht. Das Rispett ist mit Virtuosität von Heyse übersetzt worden:

Mein Liebster ist so klein, daß ohne Bücken
Er mir das Zimmer fegt mit seinen Locken.
Als er ins Gärtlein ging, Jasmin zu pflücken,
Ist er vor einer Schnake sehr erschrocken.
Dann setzt er sich ins Haus, um zu verschnaufen,
Da warf ihn eine Fliege übern Haufen.
Und als er hintrat an das Fensterlein,
Stieß eine Bremse ihm den Schädel ein.
Verwünscht sein alle Fliegen, Schnaken, Bremsen,
Und wer ein Schätzlein hat in den Maremmen.
Verwünscht sein alle Fliegen, Schnaken, Mücken,
Und wer sich, wenn er küßt, so tief muß bücken.
Heyse, 193.

E lo mio damo è tanto piccolino,
Chè co'capelli mi spazza la casa.
Andò nell'orto a côrre un gelsomino,
Ebbe paura d'una gran lumaca.
E venne a casa, e si messe a sedere,
Passò una mosca e lo fece cadere.
E lu'si rizza e andò alla finestra,
Passò un tafano e gli rompè la testa:
E maledisco le mosche e i tafani
E chi s'innamorò de' maremmani.
E maledisco le mosche e i cugini
E chi s'innamorò de'piccolini.
Ti. 1013.

Soviel über die Lieder, welche die Mädchen von den Burschen zu singen pflegen und worin sie deren bellezza e bontà zu loben suchen. Man würde nun erwarten, daß neben den vielen Beschreibungen der Schönheit der oder des Geliebten sich auch einige Rispette und Stornelle fänden, welche die Häßlichkeiten mit drastischen Bildern und scharfer Satire zusammenstellten. Allein, abgesehen von einigen wenigen Belegen, die ich später Gelegenheit habe, vorzuführen, wäre es unmöglich, ein besonderes Kapitel von Karikaturen folgen zu lassen, denn es fehlt an den nötigen Beispielen. — Grazia und gentilezza besitzt der Toskaner vor allen andern. Seine Liebe ist nicht so glühend wie die des Sizilianers, und sein Haß bricht entsprechenderweise auch nicht mit jener elementaren Gewalt zum Ausbruch wie dies in Süditalien zu geschehen pflegt. Und so lenkt auch das obige Rispett von dem zwergenhaften Maremmano alsbald zu liebenswürdigem und heitrem Scherz wieder ein.

Liebeserklärung und Liebesbeteurung.

War es zunächst die Schönheit des Mädchens, die den Liebhaber zum Singen veranlaßte:

Son sforzato a cantar non da l'amore,
Solo per tua bellezza raccontare Tom 63, 7.

so eröffnet er ihr jetzt zaghaft oder stürmisch seine Liebe. Das mag etwa geschehen, wenn er abends zur Spinnstube geht, wo die Schönen des Dorfes beisammensitzen, oder an den Brunnen, wohin sie kommen, Wasser zu schöpfen.

All'acqua, all'acqua, alla fontana nuova!
Chi non sa far l'amor, là ci s'impara,
E chi non ha l'amante, ce lo trova. Ti. II. 143.

Die anmutigste Art aber, in der seine Liebeserklärung erfolgen kann, ist die *Serenata*. Diese ist gewiß früher Sitte gewesen. Entweder allein oder in Begleitung eines Freundes stellte er sich bei Nacht unter dem Fenster seiner Geliebten auf und fing an, zur Musik des „ribecchino" (Tom. 118, 8), einer Violine oder Guitarre die Serenata zu singen:

La buona sera, o stella mattutina
Desiderata da tutti gli amanti.
Meriteresti d'essere regina
D'andare in paradiso in suoni e canti.
Meriteresti di portar corona,
Esser regina e padrona di Roma.
Meriteresti di portar grillanda,
Esser regina e padrona di Spagna. Ti. 364.

Aber es bleibt drinnen alles still. Er weiß nicht, liegt sie schon im Schlaf und stimmt deshalb ein zweites Lied an:

Vada la voce mia dentro le mura,
Di poi che vita mia non può passare.
Persona bella, delicata e pura,
Da dove siete, statemi a ascoltare....
Statemi ad ascoltare, persona pura,
Per mia consolazion guardo le mura. Gian. 128.

Laß dich sehen, gutes Mädchen, und halte dich nicht verborgen, wie im Wasser das Fischlein unter den Steinen. (A. Gian. 35.) Komm ans Fenster, ich sag nicht, daß du auf die Gasse kommen sollst, denn das wäre nicht ehrbar (Gian. 132: die Serenata ist vorn nachzulesen p. 47.)

Nun mag sie die Musik wohl gehört haben, und, neugierig wer der Liebhaber wohl sein möge, der ihr ein Ständchen bringt, tritt sie ans Fenster. Da, als er sie erblickt, bricht der arme Schelm in Jubel aus: In allen drei Teilen der Welt bin ich gewesen,[1]) und weit herumgekommen, aber niemals hat mich die Liebe gefesselt, nun aber, da ich dich gesehen, kann ich deinen Blicken nicht widerstehen (Tom. 85, 1, 2, 3) und ich vermag auch mit Worten nicht zu sagen, wie groß meine Liebe ist:

Se gli alberi potessin favellare
E tutte le su'foglie fussin lingue,
L'inchiostro fosse l'acqua de lo mare,
La terra calamaio e l'erba penne,
E'l pian di Roma fosse carta e foglio
Jo non ti scriverei 'l ben che ti voglio. Gian. 72.[2])

Hat er das Glück, ihr zu gefallen, so ist das Liebesgespräch bald eröffnet, und das Geflüster mag tief in die Nacht hinein dauern, bis die Sterne schon hoch am Himmel stehen und der Bursche merkt, daß Mitternacht vorbei ist.

A letto, a letto, chè l'è mezzanotte.
Che dalle stelle n'è coperto il cielo.
L'è mezzanotte, e mi conviene andare. To. 129, 7.

Und auch sie zieht sich mit einem „gute Nacht" zurück. (Ti. II 81.) Zum Schluß singt ihr der Bursche noch ein

[1]) Vgl. die „Rosa fresca", wo (Str. 13) der Liebhaber erklärt, er sei in Kalabrien, der Toskana, der Lombardei, Apulien, Konstantinopel, Genua, Pisa, Syrien, Deutschland, Babylonien und der Barbarei gewesen.

[2]) Über dieses weitverbreitete Motiv siehe Reinhold Köhler: Kl. Schriften III, 293 f. 297 ff.

Abschiedslied und wünscht, ihre schönen Glieder möchten auf Rosen (Ti. 411) und Veilchen gebettet sein, und zwölf Sterne über ihrem Haupte glänzen. (Gian. 130.)

Einmal hat das Geplauder bis lange nach Mitternacht gedauert, denn in der Ferne beginnt es schon zu dämmern und die Morgenglocken fangen an zu läuten:

E giacchè vedo qui l'alba apparire,
Chiedo licenza e non vo' più cantare.
Usci e finestre si sentono aprire,
E le campane si senton suonare.
E si senton suonare a mattutino
Addio! bel giglio! addio, bel gelsumino! Gian. 135.

Das mag etwa der Verlauf eines Liebesständchens sein, wie es früher unter dem Landvolk der Toskana [1]) üblich war. Die Zeit aber, da der Bursche seinem Mädchen solche Serenaden sang, ist wohl lang schon vorbei. [2])

* * *

In den übrigen Liedern läßt der Inhalt darauf schließen, daß sich die beiden in der Spinnstube, beim Tanz, am Brunnen, auf der Dorfstraße, in der Kirche, auf dem Feld oder sonstwo zum erstenmal gesehen und sich ihre Liebe gestanden haben.

Ich sah dich (heißt es an einer Stelle) auf dem Kornfeld, wie du mit geschäftiger Hand das Korn schnittest. Von da ab hatt' ich dich lieb (Gian. 1) und ich liebe dich, so lange die Welt besteht (Tom. 155, 8), solang man vom Meer nicht den Grund erblicken, so lang als man die Steine nicht fliegen sehen wird. (Gian. 99). Aber nicht

---

[1]) Auch in der Provence singen — oder besser gesagt — sangen die jungen Leute ihren Mädchen solche Serenaden (Siehe: Arbaud, Chansons populaires de la Provence vol. I. p. 220.)

[2]) Mehr öffentlichen Charakter haben jene Serenaden, welche von mehreren jungen Burschen den Mädchen gebracht werden. Sie beginnen mit einem Gruß an den Herrn des Hauses und gleichen ihrer Art nach den Mailiedern:

Si dà principio a questa serenata,
Padron di casa, se contento siete.
So che ci avete una figlia garbata
Dentro le vostre mura la tenete.
In caso che si fosse addormentata
Dategli un chiamo, chè la sveglierete.
Ditegli che c'è un degli suoi amanti
Che la saluta con suoni e con canti. Gian 126.

oder das andere:

Fermi, compagni miei, non più avanti.
Siamo alla casa di quella felice.
Levatevi il capello tutti quanti,
Chè ci sta la regina imperatrice. Ti. 363.

deiner Reichtümer wegen lieb ich dich so — und wären diese Berge hier aus Gold und gehörten dir — sondern deiner Schönheit wegen und dem Liebreiz deiner Worte (Ti. 30 und 31). — Neulich (heißt es anderswo) war ich bei dir zur veglia. Du saßest am Feuer und wärmtest dir die Hände, und die Flamme rötete dein Gesicht. Da entzündete sich auch meine Liebe (Gian. M. L. 111, 14) und eher müßten all die Quellen versiegen, die Flüsse und Meere austrocknen, und der Frühling keine Blumen mehr bringen, als daß ich dich aufhörte zu lieben (Gian. 98). Seit ich dich beim Tanz gesehen, denk ich an dich Tag und Nacht (Gian. 125) und wie der Fisch außer dem Wasser nicht leben kann, so kann ich ohne dich nicht sein (Ti. 434). Du bist das Licht und ich der Schmetterling und sinnberaubt flattre ich um dich (Gian. 93). Du bist die Heckenblüte und ich die Biene und umkreise dich (Gian. 92). Mag die Erde erzittern und der Himmel auf uns niederstürzen, es kann mich von dir nichts trennen (Ti. 276). Und gäbe mir der Papst ganz Rom und sagte: Laß von ihr, so würd ich antworten: Nimmermehr, Heilige Majestät! (Pieri II 93). Du bist so schön, daß Fürsten und Pfaffen und der Torwärter mit all seinen Klosterbrüdern sich in dich verlieben würden (Gian. 40), wie viel mehr denn ich. Wenn ich dir auf der Straße begegne, so verwirren sich mir meine Sinne. Ich möchte dir einen Gruß zurufen, aber meine Zunge klebt mir am Gaumen (Ti. 513). Wie ein Blinder lauf ich durch die Gassen und weiß nicht, geh ich vor- oder rückwärts (Tom. 105, 8), und vermag nicht, weiß von schwarz zu unterscheiden (Ti. 350). Wie ein Magnet ziehst du mich an (Ti. 80), zu dir wollt' ich den Weg mir bahnen, wenn jeder Pflasterstein ein Messer wäre (Gian 80; Ti. 156), oder ständ an jeder Ecke ein Mörder und bedrohte mir mein Leben, oder lauerte an jedem Fenster ein feuerspeiender Rachen (Ti. 754). Unter der Erde wollt' ich mir einen Gang zu dir bahnen (Tom. 145, 3) und das Meer überschwimmen, wenn es gälte, zu dir zu gelangen (Ti. II 118). Und könnt ich ins Paradies eingehen und fände dich nicht, so ging ich wieder (Gian. 90). — Ja, zum Türken, dem Heiden und alten Todfeinde, von dessen Religion ein jeder sich

scheue Begriffe macht, würde er sich bekehren (Gian. 82). — So ungefähr lauten die Liebeserklärungen und Liebesbeteuerungen des Burschen.

Aber nicht weniger hochgegriffen sind die Worte des Mädchens, mit denen sie ihre Liebe zum Ausdruck bringt. Schüchtern und fast mißtrauisch zunächst entgegnet auf solch stürmische Liebeswerbungen ein Mädchen: „Ich bin noch jung und erst vierzehn Jahr und versteh mich wenig auf Liebe. Ich weiß nicht, scherzest du bloß und treibst mit mir dein Spiel“ (Ti. 331) und zögernd nur will sie ihr Herz ihm anvertrauen. Als die Mutter sie ins Holz schickt, sagt sie zu ihr: Ach Mutter schick mich nicht allein in den Wald, denn Tonino ist am Weg und will mich begleiten (Ti. II. 147). Und anderswo heißt es:

Mamma, non mi mandà' all'acqua sola,
Son piccolina e non mi so guardare,
Un giovinotto che viene alla scuola
Me l'ha giurato che mi vuol baciare. D'Ancona: P. p.[2] p. 255.

Ein anderes Mädchen, das sich schon mit 15 Jahren von der Liebe hat hinreißen lassen, erschrickt nachher darüber und sagt: Mein Liebster, mein Liebster, was hast du getan! Du hast meine Sinne gefangen genommen und Vater und Mutter mich vergessen machen (Gian. 63). Weniger furchtsam ist eine dritte. Als sie einmal mit ihren Freundinnen an der veglia sitzt, und den Beppino, den sie immer gern sah, daherkommen sieht, da heißt sie ihm eilig einen Stuhl bringen, daß er sich zu ihr setze, und begrüßt ihn mit den Worten:

Eccolo là quel ben-venga, ben-venga!
Eccolo là quel benvenuto-sia!
E dategli una seggiola chè segga,
Chè si riposi la su' signoria. Gian. 123.

Und anderswo heißt es: Willkommen bist du mir, wie das Fest nach der Woche (Gian. 12).

Ein andermal stehen einige Nachbarinnen am Brunnen abends beisammen und jede erzählt, was für einen Schatz sie möchte. Die eine liebt den Schmied des Dorfes (Tom. 92), die andere den Burschen, der die Glocken läutet (Gian. 67), eine dritte wünscht sich einen Soldaten aus der päpstlichen Garde (Tom. 92, 6), eine vierte einen Schuhmacher,

der ihr goldene Schuhe fertige (Ti. II. 353) und die letzte einen Spielmann und Musikanten. Der Zufall will, daß nachts sich ein solcher „Spielmann“ vor ihrem Fenster einstellt und sie gesteht ihm frisch, er sei nach ihrem Wunsche (Tom. 91, 1). Wie ein Hämmerchen schlage ihr das Herz, wenn sie ihn kommen sehe (Gian. 78), er gefalle ihr noch mehr als der Sirene das Meer (Gian. 69) und sie liebe ihn wie ihren eigenen Bruder (Ti. 431). —

Mit Rosenwasser möchte sie die Straße benetzen, wo ihr Liebster herkommt und den Weg mit Blumen bestreuen (Tom. 134, 10; Ti. 483; II 84) und sie grüßt den Wind, der von jener Richtung weht (Ti. 483). Ihre Gedanken sind so sehr bei ihm, daß sie in die Messe geht und das Ave Maria nicht mehr weiß (Gian. 102, 103). Es ärgert sie, daß der Priester eine so lange Predigt hält, denn draußen steht ihr Liebster (Gian. M. L. 30, 182). Sie ist glücklich, wenn sie ihn sieht, und ihr Herz bricht in bittere Tränen aus, wenn er weggeht (Gian. 95). Eine Stunde ohne ihn kommt ihr vor wie hundert Jahre (Gian. 94), und das Feuer ihrer Liebe ist so groß, daß alle Wasser des Meeres es nicht auszulöschen vermöchten (Gian. 60), und wieder heißt es:

Se il papa mi donasse il suo cappello
E mi dicesse: lassate d'amallo.
Jo gli direi di no, chè è troppo bello.

Ewig soll ihre Liebe dauern und sie verwendet dafür das hübsche Bild: So sehr ist es möglich, daß ich dich verlasse, als du in der Mitte des Meeres ein Gärtlein bauen kannst, und wenn dann der Jasmin, den du drein gepflanzt, geblüht hat, dann soll unsere Liebe zu Ende sein (Ti. 820). Eher kann man den Mond aufhalten in seiner Bahn und und das Meer hindern, daß es Wellen schlage (Ti. 862), eher müssen die Berge weiterwandern, die Fische im Trockenen schwimmen, die Hügel mit Gold sich bedecken (Ti. 419), die Sonne im Westen aufgehen, vom Himmel schwarzer Schnee fallen, und in der Erde die Toten anfangen zu sprechen, die Orangenbäume Zitronen tragen und aus den Quellen süßer Wein fließen (Tom. 159 und Gian. 97), bevor ich von dir lasse. — Das ist Liebeswerben und Liebessehnen unter den Mädchen.

Bevor ich das Kapitel schließe, ist noch über einige formelhafte Wendungen etwas zu bemerken. Wenn sich nämlich zwei die Liebe erklärt haben, so pflegt das eine zum andern zu sagen: Ich bin dein und du bist mein

Jo sarò vostra e voi sarete mia Ti. 467.

Das erinnert an das frühmittelhochdeutsche Liebeslied

Dû bist mîn und ich bin dîn etc.

Und auch das Bild vom Schlüssel des Herzens wird sehr häufig gebraucht:

E c'era un giovinetto a me vicino,
Le chiavi del mio cor gliele donai. Ti. 272, 438 etc.

Das Herz wird also mit einem Kästchen verglichen, darein die Liebe des einen verschlossen wird und der Schlüssel soll in den Händen des andern aufbewahrt bleiben. Dieses Motiv ist weitverbreitet und kehrt in den Liedern der verschiedensten Völker wieder[1]).

Dann ist ein drittes Bild geläufig: Wenn sonst der goldene Ring als Symbol unzertrennlicher Liebe betrachtet wird, so heißt es an einem Ort: Ich binde mein Herz an das deinige mit fünfhundert (anderswo 25) goldnen Kettchen, und lösen kann sie weder du noch ich (A. Gian. n. 26). In einem weitern Lied sind es drei goldne Fäden, welche die beiden Herzen aneinander knüpfen (Tom. 109, 19).

Künstlicher ist ein viertes Motiv, wo Orangen und Äpfel als Liebessymbol figurieren. Ein Bursche schickt seinem Mädchen eine Orange. Wenn sie die Frucht aufmache, so finde sie sein Herz darin (Gian. 230). Ein andermal sendet ein Mädchen ihrem Liebhaber ihr Herz in einem reinen weißen Tüchlein und bittet ihn, das kostbare Ding in sorgliche Hut zu nehmen (Tom. 115, 20). So hat das eine zwei Herzen und das andere keins. Deshalb schlägt der Bursche ihr vor, die Herzen auszutauschen (Tom. 114, 16). Nicht immer aber wird das Herz freiwillig übergeben, vielmehr mit List erobert oder frischweg geraubt. Unzähligemal heißt es: Du hast mir das Herz geraubt:

Traditorello, m'hai rubato il core:
Almen tu me l'avessi domandato!
Se chiesto me l'avessi con amore,
Colle mie proprie man te l'avrei dato. Tom. 110, 4.

[1]) Böckel: Oberhessische Volkslieder: Einleitung p. LXXXVI, und besonders John Meier: im Schweiz. Archiv f. Volksk. XI, 269ff.

Aus dieser Redensart stammt der Name Rubacore, den eines dem andern gerne beizulegen pflegt. Hat die Liebe ein Ende, so heißt es dann: Ich hab dir mein Herz gegeben (du hast es mir weggenommen), gib mirs zurück; ich will von dir nichts mehr wissen (Gian. 240, Tom. 111,7).

Aber die Spielerei mit diesem gesuchten Bild hat noch kein Ende, denn nicht selten bekommt man die Verse zu lesen: Du hast mit einem goldnen Messer mir das Herz verwundet, ohne daß ich Schmerz verspürte; wie machtest du das? (Gian. 124). Auch Reminiszenzen aus der Antike spielen herein. Der Name Cupido kommt oft vor, er findet sich aber gerade in denjenigen Liedern, die zweifelhaften Ursprungs sind. (Tom. 146, 4; 56, 2 etc. Ti. 86 und 87. Gian. M. L. 131, 69.) Volkläufig scheint dagegen wirklich die Vorstellung vom pfeildurchbohrten Herzen zu sein, denn in der Montagna Lucchese ist es z. B. üblich, daß der Bursche seinem Mädchen einen Spinnrocken zum Geschenk verfertigt, und in den Kunkelstab ihre beiden Namen samt einem pfeildurchbohrten Herzen anbringt. Wenn aber in einem Liede ein Bursche sagt, sein Mädchen habe ihm das Herz so schwer verwundet, daß die heilkräftige Quelle, welche man zu Rom entdeckt habe, und die an Kranken Wunder tue, nichts helfe (Ti. 523), und der Arzt erklärt habe, nur diejenige könne die Wunde heilen, welche sie ihm beigebracht habe (Ti. 319), so ist das für schlichte Volkspoesie zu gesucht und das Rispett wahrscheinlich literarischer Herkunft.

Heimliches Lieben und Merker.

Bisweilen setzt das Mädchen den Liebeswerbungen eines Burschen scheinbaren Widerstand entgegen. Sie stellt sich spröde. Er glaubt, es sei ihr ernst und gemahnt sie daran, ihre Jugend und Schönheit zu genießen, denn nicht immer blühen die Veilchen und Rosen (Ti. 415). Erst neulich habe der Tod ein blütenfrisches Kind aus dem Dorfe dahingerafft. Was werde sie tun, wenn jener zu ihr komme?

Tu che sei bella, prima di morire
Le tue bellezze a chi le vuoi lasciare?
Lasciale a me che ti voglio un gran bene . . .

Allein sie erklärt, dann wolle sie ihre Schönheit mit ins Grab nehmen (Tom. 97,8).

Ein anderer meint, wenn sie von Liebe nichts wissen wolle, solle sie ins Kloster gehen und Nonne werden (A. Gian. n. 48). Und hier kommt nun das Verwandlungsmotiv, wie es schon in der „Rosa fresca“ (Strophe 11) erscheint: Wenn du den Schleier nimmst und Nonne wirst, so setz ich mir die Kapuze auf und mache mich zum Mönch (Gian 324). Wenn du dich in einen Hirsch verwandelst, so bin ich ein Löwe und werde dich ereilen. Fliegst du als Vogel in die Luft, so bin ich der Falke und halte dich auf; und willst du als Fisch im Wasser schwimmen, so bin ich das Netz und weiß dich zu fangen. Bist du ein Licht, so flieg ich als Schmetterling um dich (Ti. 861). Dies Verwandlungsmotiv ist höchst bemerkenswert und begegnet in der Poesie fast aller Völker. Seine schönste Form hat es erhalten in dem Magalilied von Mistrals „Mireio“.

Ein andermal tut die Schöne, als habe sie Wahl und neckt ihn, indem sie vorgibt, sie habe Liebhaber genug:

Ich hab in Penna einen Liebsten wohnen:
In der Maremmaebene einen andern.
Einen im schönen Hafen von Ancona,
Zum vierten muß ich nach Viterbo wandern.
Ein anderer wohnt im Casentino dort,
Der nächste lebt mit mir am selben Ort.
Und wieder einen hab ich in Magione,
Vier in La Fratta und zehn in Castiglione.

Heyse: p. 192, nach Ti. 662

und hinter seinem Rücken lacht sie ihn aus und tut, als habe sie vom König von Spanien einen Antrag bekommen (Gian. 350). Im Grunde aber ist sie zum vornherein schon zum Nachgeben bereit gewesen, wie die „Gemma leziosa“ des Ciacco dell'Anguillaja. Sie verspricht ihm ihre Liebe. Die Sache müsse aber vorderhand noch geheim bleiben. Wenn sie sich auf der Straße begegnen, so wollen sie kein Wort miteinander reden (Gian 141) und nur ein rascher Blick oder ein leises Nicken des Kopfes soll zum Gruße dienen (Ti. 414). Der Brunnen ist das Stelldichein (Ti. II 50; Gian. M. L. 18, 99, vorn abgedruckt, Seite 53), und im Weinberg droben hat er ihr eine Hütte gebaut, wo sie heimlich ihrer Minne leben können:

Bella bellina, se vieni alla vigna,
Ti ce l'ho fatta una gentil capanna.
Il letto te l'ho fatto di gramigna,
E le lenzuola di foglia di canna.
In questo letto tutta gentilezza,
Vieni, riposerai con dolcezza. Ti. 495.

Das Mädchen fürchtet vor allem, die Mutter möchte auf ihre Liebe aufmerksam werden. Sie hat einen goldenen Ring zum Geschenk erhalten, aber die Mutter darf nichts davon merken (Gian. 119). Als der Bursche einst vor dem Fenster vorbeigeht, ein Lied pfeift und mit der Peitsche dazu knallt, um sich bemerkbar zu machen, so bittet sie ihn, doch das bleiben zu lassen (Tom. 134, 11; Gian. M. L. 111, 16).

Quando passi di qui, non frascheggiare.
Dalla mi'mamma nun ti fa'sentire.
Il fistio che facevi'un lo rifare. Gian. 146

Aber auch vor den Nachbarinnen ist es schwer, das Geheimnis zu wahren. Immer sind sie am Fenster oder stehen unter der Haustür und flüstern einander zu: Das ist der Liebhaber von der und der (Gian. 244). Ein andermal schlägt der Hund des Hauses Lärm, und droht den Burschen, der vorübergeht, zu verraten (Gian. 246). Das folgende Lied versetzt uns nach Florenz und wirft ein interessantes Licht auf altflorentinisches Stadtleben. Das Mädchen hat bis spät gegen Mitternacht an ihrem Fenster gewartet. Ihr Liebster ist aber nicht gekommen. Die Stadtwache des Bargello scheint ihn verscheucht zu haben. Sie gibt ihm deshalb den Rat: Wenn du des Nachts zu mir kommen willst, so kleide dich als Mönch, und stellt dich die Wache zur Rede, so sag, du gehest Kranke zu besuchen (Tom. 146, 7). — Das Rispett ist offenbar sehr alt, denn sonst stammen die Lieder alle aus der Campagna, und nicht aus der Stadt.

Einmal hat aber die Mutter doch die beiden Liebenden beobachtet, oder die Nachbarn haben sie aufmerksam gemacht, und es scheint heftige Vorwürfe, selbst Schläge abgesetzt zu haben. Allein das Mädchen will nicht von ihm lassen und es ist ihr gleichgültig, noch mehr Prügel einzuheimsen (Tom. 147, 11). Mag die Mutter noch so sehr wehren, jene erwidert: Und ich will ihn doch. Und hätt ich

nichts zu essen als Brot und Knoblauch und Salat ohne Essig und Öl (Gian. 83; ähnlich Gian. M. L. 25, 148), wenn ich einen Mann im Hause hab, so fehlt mir nichts mehr (Gian. 124). „Gibst du mir aber meinen Beppino nicht, so geh ich fort in die weite Welt und komm nicht wieder" (Ti. 203). Die Mutter sieht, daß jeder Widerstand unnütz ist, der junge Mann wird eingeladen, sich den Eltern vorzustellen, die Verlobung findet statt, und die beiden Liebenden brauchen sich vor der Welt nicht mehr zu verbergen.

Kurzes Liebesglück.

Die beiden treffen sich bei Tage selten, denn der Bursche ist den Sommer über draußen auf dem Feld, in dem Weinberg oder im Wald (Gian. M. L. 17, 89/90), droben auf den Weiden (Gian. 147), drunten in der Mühle (Gian. 150) oder als Gärtner in der naheliegenden Stadt (Gian. 149). Der letztere kommt nur alle Samstag heim und mit Schmerzen wartet sie, bis die Woche vorüber ist. Während der einsamen Stunden, wo sie am Fenster sitzt und spinnt oder das Feuer schürt und in der Küche hilft, denkt sie an ihn und fängt an zu singen: Wenn ich ein Vöglein wär und auch zwei Flügel hätt, flög ich zu dir.

Potessi diventare un uccellino,
Avessi l'ale e potessi volare,
Vorrei volare in mezzo al bel giardino,
Dove sta lo mio amore a lavorare.
E gli vorrei volar intorno intorno
E ci vorrei restar la notte e il giorno. Gian. 149.

Sie möchte, daß jener Berg drüben mit seinem stattlichen Eichenwald geebnet wäre, dann könnte sie ihren Liebsten sehen (Tom. 132, 4). Eine andere hat ihren Burschen droben auf der „Alp". Könnte sie ihr Haus dorthinauf versetzen, um bei ihm zu sein (Gian. M. L. 113, 23). — Ein dritter ist tagsüber in seiner Mühle drüben auf der andern Seite des Flusses, sie möchte hinüberfliegen und sich auf die Türe setzen, um ihm zuzuschauen (Gian. 150). Abends wartet sie auf ihn; sie bittet die glänzenden Sterne, sie möchten ihrem Liebsten den Weg beleuchten (Ti. 951). Einmal hat sie lange gewartet und noch immer hört sie kein Geräusch von Schritten (Pieri II. 35), da ergreift sie das Weh:

Ich tret ans Fenster — draußen steht die Nacht.
Das Pflaster netzen meine Tränen.
O aller Schönheit Quell, hab gute Nacht!
Heyse: 197; nach Tigri II, 107.

Sie geht eines Morgens in den Garten, Blumen zu pflücken. Da sieht sie ein Vögelchen auf dem Baume sitzen und beginnt mit ihm ein reizend Zwiegespräch: Du Vögelchen, das du von Liebe zwitscherst, sag mir, wie fängt die Liebe an? – Die Lieb fängt an mit Singen und Scherzen, die Lieb hört auf mit Klagen und Schmerzen (Ti. 324). — Liebe bringt Leid. Sie selbst hat schon ein wenig davon erfahren, aber bald kommt die Zeit, wo sie den Sinn dieser Worte noch tiefer empfinden wird. Die Nachbarinnen erzählen, sie hätten ihren Liebsten vergangenen Sonntag mit einer andern zusammenstehen sehen. Sie lacht darüber, aber als sie allein in der Kammer ist, bricht sie in Tränen aus und macht andern Tags ihrem Verlobten Vorwürfe (Ti. 728). Er aber tröstet sie und sagt, sie solle nicht weinen, denn wenn er mit tausend andern redete, so sei er ihr allein getreu. Er denke Tag und Nacht an sie (Ti. 844), sie erscheine ihm im Traum und neckend fragt er sie: Sag, wer erscheint dir, mein Lieb? (Ti. II 82).

Sie denkt viel und oft an den Hochzeitstag, an den Augenblick, wo der Priester am Altar ihr das „Jawort" verlangt (Gian. 155) und sie redet ihrem Liebsten gelegentlich davon:

Quando sarà quel benedetto giorno,
Che le tue scale salirò pian piano
E i tuoi fratelli mi verranno intorno,
Ad uno ad un gli toccherò la mano?
Quando sarà quel dì, cara colonna,
Che la tua mamma chiamerò mia nonna? S. Gian. n. 36.

und er antwortet: Für jeden Heiligen kommt das Fest, auch unser Tag wird einmal kommen (Ti. 414). — Aber für gewöhnlich rückt dieser nicht so rasch heran. Der Bursche ist arm und muß sich zunächst ein bißchen Geld verdienen, um sich den bescheidenen Hausstand einrichten zu können. Vor allem aber muß er seiner Braut ein paar schöne Ohrenringe, einen Halsschmuck, Armbänder, Fingerringe und womöglich auch eine hübsche Uhr schenken. Denn das ist Landessitte

und selbst unter den dürftigsten Verhältnissen wird streng darauf geachtet[1]). Den Winter über ist zu Hause nicht viel zu gewinnen und so wandern denn schon seit langen Jahren regelmäßig im Spätherbst Scharen von jungen Männern aus ihren stillen Bergdörfern weg, die einen in die Maremma, die andern hinüber nach der Insel Elba, andere noch weiter nach Korsika und Sardinien, um dort durch Feldarbeit, Metallgewinnung, Holzhauen im Wald oder Köhlerarbeit Geld zu verdienen (Tigri Kap. X) [2]).

Sie pflegen den ganzen Winter über dort zu bleiben, bis zum April (Ti. 594), Mai oder gar Juni (Ti. 626). Inzwischen sind die Mädchen, Frauen, alten Leute und Kinder allein zu Hause. Der Abschied aber ist ein schwerer Augenblick und für den Burschen sowohl wie für die junge Verlobte bringt er viel Herzeleid.

Abschied und Fernsein.

Am Abend vor dem Tag der Abreise kommt der Bursche zu seiner Geliebten und nimmt von ihr Abschied:

Oggi è quel giorno che domani io parto,
Quanti sospiri farò per la via.
E mi rivolterò di passo in passo;
Dove ti lascio, o fior di leggiadria?
Dove ti lascio, o bel mazzo di fiori?
Alla partita mia pianti e dolori! . . . Gian. 181[3])

Ich geh von dir und laß dir mein Herz zurück. Behüt es wohl! (Tom. 181, 13). Sie verspricht, auf ihn warten zu wollen, wenn es zehn Jahre dauerte (Ti. 629). Ihm fällt es schwer, von dannen zu gehen, und es ist ihm, als müßte er einen Becher Gift trinken (Ti. 611). Dort jener Stern sei ihr ein Zeichen: Solange er glänze, sei er noch am Leben; wenn der Stern aber erloschen sei, dann könne sie seinen Tod beweinen (Ti. 1143). Und wenn er auch nicht wiederkehren sollte, so möge sie immer sittsam bleiben (Gian. 182).

[1]) Arch. Pitrè XXI: I regali degli sposí alle spose nel Lucchese. Orazio Bacci: Usi nuziali nella Val d'Elsa. Castelfiorentino 1895.

[2]) In neuerer Zeit gehen viele Lucchesen nach Amerika, kommen erst nach zwei, drei, bisweilen auch erst fünf Jahren wieder. Und nicht wenige bleiben für immer weg.

[3]) In einem Rispett (Ti. 618) wird die Reiseroute in die Maremma beschrieben.

Seufzend erwidert das Mädchen: Nur eine Stunde ohne dich zu sein, macht mich traurig. Ich mag nicht essen mehr noch trinken, und mein Herz wird sich mir verzehren, wie das Wachs der Kerze (Ti. 526). — Sie fürchtet, er könnte sie in der langen Zeit gänzlich vergessen und eine andere lieben (Gian. 184) und sie will ihn deshalb nicht gehen lassen. Alle Straßen will ich versperren, alle Türen verschließen, an jeder Ecke einen Wächter hinstellen und du sollst mir nicht entrinnen (Gian. 185). Allein er beruhigt sie: Hab keine Furcht, ich komme wieder, und erst wenn ich im Grabe bin, will ich aufhören, dich zu lieben (Gian. 193). Und so muß sie ihn denn in Gottes Namen ziehen lassen. Er erbittet sich eine Locke oder das Seidenband aus ihrem Haar (Pieri II, 98; Tom. 179,7), um eine Erinnerung zu haben und sie ruft ihm zu: Mögen euch die Sterne begleiten (Gian. 189), die Wege seien mit Rosen bestreut, der Regen möge euch nicht nässen (Ti. 579) und die Quellen werden zu Wein, wenn ihr daraus trinkt (Ti. 585 und 595).

Bisweilen geht aber die Reise nicht in die Maremma, sondern in den Krieg. Die Türken — heißt es — hätten die Küste bedroht und der Großherzog (der Toskana) biete seine Mannschaft auf zur Verteidigung (Ti. 622).

Piangete, ragazzine, si va via! Ti. II 339.

Angstvoll bittet das Mädchen die übrigen mit in den Krieg ziehenden Kameraden, sie möchten ihren Liebsten beschützen (S. Gian II 18).

Ein andermal zieht der Bursche in den Rekrutendienst und sie richtet an König Viktor Emmanuel die kindlich naive Bitte:

E lo mio damo va a fà 'l militare.
O Vittorino, impiegamelo bene,
E fammelo sargente o caporale. Gian. 197.

Und nun ist sie mit der Mutter und den Geschwistern allein zu Hause, und hat an den langen Winterabenden Zeit genug, ihren Gedanken nachzusinnen. Wie kommt ihr alles kahl und verlassen vor! Das sonnbeschienene Tal scheint dunkel und öde geworden zu sein (Gian. 199, Ti. 647), das Fenster, von dem aus er sie so oft gegrüßt, ist leer (Tom. 190, 7). Nachts hat sie einen Traum und sieht auf weitem

Meer ein Schiff, worauf ihr Geliebter ist und nach ihr ruft (Ti. II 167). Ein andermal sieht sie am felsigen Meeresufer die Sirene weinen und so bitterlich ist ihr Leid, daß die Fischlein sich erbarmen und ihr klagen und trauern helfen (Ti. 519 20). So geht es ihr. — Sie vergleicht sich mit der Turteltaube, die ihre Gefährtin verloren hat. Sie fliegt über dem Wasser hin und her, netzt sich die Flügel, pickt sich mit dem Schnabel, mag auf keinen blühenden Ast mehr sitzen und zieht sich einsam zurück in die Gebüsche (Tom. 183, 14, 15).

Im Gesang sucht sie Erholung für ihren Kummer und so singt sie bei ihrer Arbeit den langen Tag.

E canto dall' affanno e dal dolore,
Ma no che voglia mia sia di cantare . . .
Lo fo per isvagar questo mio core . . . Gian. 469
S'io canto, canto per non dir del male . . . Ti. 22.

Ein Vöglein fliegt zuweilen ans Fenster. Von ihm möchte sie neue Lieder lernen (S. Gian. II, 24). Wäre es möglich, daß ihr Geliebter sie hören könnte, sie wollte singen mit heller Stimme, daß der Klang bis zu den hohen Baumwipfeln, bis zu den Sternen reichte (Gian. 467). Allein er ist zu weit entfernt, und Hügel, Berge, Täler und das Meer sind dazwischen (Ti. 39). Sie schaut in die Ferne, sieht die Wolken am Himmel ziehn und die Schwalben meerwärts fliegen. Ihnen klagt sie ihr Leid und bittet sie, ihre Liebesboten zu sein:

Ti mando a salutar per gli uccelli
Giacchè non ho altri servi da mandare. Ti. 634.

Die Schwalbe möge ihr eine ihrer Federn leihen, damit wolle sie einen Brief an ihren Liebsten schreiben:

O rondinella che voli per mare
Portati indietro, ascolta du' parole,
Dammi una penna delle tue bell' ale,
Per iscriver una lettera al mi' amore.
Quando l'averò scritta e fatta ammodo,
Ti renderò la penna e il tuo bel volo.
Quando l'averò scritta e fatta bella
Ti renderò la penna, o rondinella. Gian. 210.

Und was steht in diesem Brief, den sie der Schwalbe mitgibt? Sie sei, klagt sie, in diesen Bergen zurückgeblieben, wie ein verirrtes Lamm, wie ein trockener Baum ohne seinen

Blätterschmuck, wie eine Pflanze ohne ihre Blume und ihren Blütenduft (Ti. 674). — Aber nicht bloß die Vöglein sind ihre Liebesboten: Sie bittet die Sonne, den Mond und die Sterne, ihren Liebsten zu grüßen (Gian. 213, 214; Ti. II 342).

Wäre sie gewiß, daß die Wellen des Ombrone ihren Brief übers Meer hintrügen (Tom. 196, 5), sie würde ihm Grüße schicken unzählig viele: so viel Blumen der Frühling bringt, so viel Körner ein Ährenfeld hat (Ti. 424), so viel Tröpflein im Flusse sind, so viel Fische im Meere sind, so viel Sterne am Himmel stehen (Gian. 215; Ti. 693; Tom. 95,4).

Den Scirocco, der von Süden weht (Tom. 187, 10), die Taube, die vom Meer her fliegt, fragt sie um Nachricht von ihrem Liebsten und ob er bald komme (Ti. 659).

Langsam geht der Winter vorüber und der Frühling naht und mit jedem Tag steigt ihre Freude auf das Wiedersehen.

Die Rückkehr und Hochzeit.

Mit Verlangen schaut sie täglich nach dem Hügel hin, von wo er kommen wird (Tom. 189, 3), aber noch sieht sie nichts als die jungen Blätter im Winde wehn (Tom. 188, 3) und im Kreis herumfliegen (Ti. 645). Eine andere wohnt in der Nähe des Meers und späht hinaus, ob sie nicht ein Schiff auftauchen sehe (Ti. II, 168). Schon ist der Mai da und lange kann es nicht mehr dauern (Ti. 626). Eines Tages hört sie, ein Schiff sei eingefahren, ihr Liebster sei aber nicht unter den Zurückgekehrten (Gian. 202). Da glaubt sie, er sei nicht mehr am Leben und flicht ihm von Rosen einen Kranz (Ti. 714). Als er aber plötzlich eines Abends erscheint, da ist ihre Freude ohne Ende und jubelnd empfängt sie ihn mit den Worten: Wo bist du gewesen, wo bist du geblieben? (Ti. 702). Ich glaubte schon, du kämest nicht wieder (Ti 714). Mir ist, ich hätte dich dreitausend Jahre nicht mehr gesehen (Gian. 218). Nun aber ist der Frühling wieder da, die Wiesen sind wieder grün und mein Liebster ist zurückgekehrt (Ti. 709). Sie erzählt ihm, wie lang ihr die Zeit geworden sei, und wie viel sie um ihn geweint habe (Ti. II. 160). Ein Meer von Tränen habe er sie gekostet (Gian. M. L. 52, 328).

Se il capezzale lo potesse dire,
Oh quanti pianti potrebbe contare! Gian. 226.

Es ist aber nicht umsonst gewesen; der Bursche ist ihr treu geblieben, er hat eine kleine Ersparnis mit nach Haus gebracht, und auch sie hat mit Spinnen etwas Geld verdient. Nun können sie ihre Hochzeit halten und alle Klagen und Seufzer sind vorbei:

Voglio cantare e mi vo' dar bel tempo,
Non più malinconia mi voglio dare. Ti. 19.

* * *

Das ist nach den einen Liedern die schlichte und einfache Liebesgeschichte zweier junger Bauernleute aus den einsamen Bergtälern oder dem freundlichen Hügellande der Toskana. Das ganze nimmt sich aus wie eine Idylle, durchwoben von Poesie, ohne tieferschütternde Ereignisse noch tragische Konflikte. Einzig die Abreise in die Maremma bringt etwas Abwechslung und einige Spannung in den friedlichen Verlauf der Geschichte.

* * *

Wie viele Lieder aber bleiben noch übrig, die voller Klagen sind! Sie bilden sogar die Überzahl, und wenn man nach ihnen urteilen wollte, so müßte man notgedrungen zu dem Schlusse kommen, als ob in den seltensten Fällen die Liebe eines jungen Paares zu einem glücklichen Ende führen würde, vielmehr allenthalben voller Verwicklungen und Hemmnisse wäre.

Es liegt aber in der menschlichen Natur begründet, vom Glück weniger zu singen als vom Unglück. Im ersten Fall findet der Liebende mehr in sich selbst Genüge, im zweiten dagegen hat er das Bedürfnis, sein Leid andern mitzuteilen und dadurch seine Seele zu erleichtern.

Io canto dall' affanno e dal dolore . . .
Lo fo per isvagar questo mio core. Gian. 469.

So sind der Lieder unglücklicher Liebe mehr als derjenigen d'amore felice. — Wenn also dem Bild neben den hellen Flächen auch die Schatten nicht fehlen sollen, so bleibt noch übrig, von den Liedern unglücklicher Liebe eine Schilderung zu geben.

Unglückliche Liebe.

Eine große Rolle in der Liebesgeschichte des jungen Paares spielt die Mutter. Vom Vater ist viel weniger die Rede. Von der Einwilligung der Mutter dagegen hängt bis-

weilen alles ab: Chi vuol la figlia, accarezzi la mamma (Ti. II 478). Besonders wenn der Vater gestorben ist, und die Mutter als Witwe mit ihrer Tochter allein lebt, so erscheint sie als sehr zurückhaltend gegen jeden Freier ihrer Tochter und tut, als wäre das Mädchen die schöne Cammilla von Venedig oder die Königin von Spanien (Ti. 943). Sie hat ihrer Tochter erklärt, wenn sie einen Mann wolle, so müsse sie sich einen aus Holz schnitzen, einen andern bekomme sie keinen! (Ti. II 423). Das arme Geschöpf darf sich kaum am Fenster sehen lassen, denn die Mutter ist stets auf der Lauer (Calcin. 93; Gian. 242). Das Mädchen hat aber doch heimlich einen Liebhaber. Der geht einst nachts vorüber und pfeift ein Lied: Sie hört es im Bett und fängt im stillen bitterlich zu weinen an (Ti. II 164). Einem Fremden würde die Mutter wohl ihr Kind geben (Ti. 944), dem Nachbarsohn aber nicht. Und vorwurfsvoll richtet dieser an die Mutter die Worte: Was hab ich dir getan, du scheelsüchtige Witwe, daß du mir deine Tochter nicht geben willst? Ich hab dir doch weder ein Stück Feld noch Weinberge dazu gefordert, noch ein paar Ochsen, den Acker zu bebaun. Ich hab dir doch weder Gold noch Silber verlangt; gib mir deine Tochter, mehr will ich nicht (Gian. M. L. 126, 59). Und als die Mutter darauf nicht eingeht, erklärt er ihr: Wenn ihr mir das Mädchen nicht geben wollt, so führ ich sie hinweg und ihr habt das Weinen (Ti. II 273). Und die beiden Liebenden beschließen, einen Wagen zu nehmen, nach Pisa zu fahren und sich vom Priester dort trauen zu lassen (Gian. 236).

Ein andermal ist auch der Vater des jungen Burschen mit dem fremden Mädchen nicht einverstanden (Ti. 945). Sie verstehe das Bauerngewerbe nicht und tauge zu keiner Arbeit (Ti. 865). Und als die Mutter ihr auf dem Gang zur Messe begegnet, gönnt sie ihr kaum ein Wort mehr und schilt sie eine Dirne (Ti. 852). Das Mädchen klagt es dem Burschen (Ti. 942). Der meint: Mögen auch die Unsrigen zu Hause murren, wenn nur wir uns gut sind (Ti. II 457). Hat das Schicksal uns einander bestimmt, so kriegen wir uns doch, denn was im Himmel geschrieben steht, läßt sich nicht auslöschen (Ti. II 454; Calcin. 47).

Anderswo macht das Mädchen ihrem Liebsten Vorwürfe, warum er so wenig zur Spinnstube komme. Fast scheine es, als ob man ihn widerwillig geschickt habe (Tom. 225, 16). Er entgegnet: Meine Mutter will nicht, daß ich länger mit dir rede (Ti. 395). Und als sie hört, daß er von seinen Eltern ihretwegen heftig gescholten worden sei (Gian. 239), hält sie es für besser, sie gäben ihre Liebe auf um des Friedens willen (S. Gian. I, 20). Er solle nicht mehr zur veglia kommen, sie wolle sich einen andern suchen (Ti. 946).

So geht manches Liebesverhältnis aus äußern Hindernissen in die Brüche und rührend faßt ein Lied in wenigen Worten den ganzen Schmerz der Trennung zusammen:

Eramo 'nnamorati da piccini.
Venivamo su su come due fiori.
Ora convien lasciarci, poverini! Pieri II 79.

* * *

In vielen Fällen liegt aber die Schuld nicht an den Angehörigen, sondern an den Liebenden selbst. Der Bursche ist ein lustiger und etwas leichtfertiger Mensch; er hält es gern mit vielen. Einmal macht er zwei Schönen zugleich den Hof (Ti. 78), sodaß keine weiß, welche er vorzieht (Tom. 294, 9) und jede sucht, das Wasser auf ihre Mühle zu leiten (Gian. 253) bis unter den beiden Mädchen Eifersucht entsteht, und die eine der andern zuvorkommt (Gian. 256). — Ein andrer sieht drei Nachbarinnen am Fenster, und er erklärt einer jeden, er sei ihr insbesondere gewogen (Ti. 330). Am Ende gehen alle drei leer aus. Nicht besser macht es ein dritter. In einem Lied erzählt er es selbst, wie er's zu treiben pflegt:

E m'era spolto per andare a letto;
Bella tu mi venisti in fantasia.
Presto mi rizzo, mi calzo e mi vesto,
Piglio il mi' ribecchino e vado via.
E per tutta la via e canto e suono:
Fo innamorar le citte e le abbandono.
E per tutta la via e suono e canto:
Fo innamorar le citte e poi le abbandono. Ti. 372.

Die Mädchen im Dorf nennen ihn einen Schmetterling, der von Blüte zu Blüte flattre (Ti. 916). Er habe mehr dame als in einer Wiese Heimchen und Grillen seien (Ti. 1098)

und als der Mai Blätter und Blüten bringe (Ti. 912). Wo er eine Schöne sehe, hänge er sich alsbald an sie, wie die Klettererbse an eine Staude (Ti. 903). Er sei wie das Blatt eines Baumes (Gian. 264), wie eine Wetterfahne (Ti. II 321) oder das Rad der Windmühle, das sich nach allen Winden drehe (Ti. 912). Aber alles Gerede der Leute gilt ihm nichts. Er eilt von einer Eroberung zur andern. — Da gerät er aber einmal an eine, die ihm erklärt:

Amarne tante non è buon costume,
Amane una con più diligenza,
Amane una, e l'altre dalle via . . . . Ti. 877.

Wenn er nicht hundert Scudi zum Vermögen habe, so solle er sich packen (Ti. 349). Eine andere, die erfahren hat, daß ihr Liebhaber hinter ihrem Rücken auch der Nachbarin zu gefallen suche, droht ihm mit der hübschen Fabel vom Hündlein, das ans Wasser ging mit einem Stück Brot im Maul:

Ti possa intravvenir come a quel cane,
Che andò alla riva di quel dolce fiume,
In bocca avea un pezzolin di pane.
Allo smeriggio gli parevan due.
E lassò quello per aver quell' altro,
Rimase senza l'uno e senza l'altro . . . Ti. 738.

So möge es dir ergehen, zuletzt bekommst du keine von uns beiden.

Das Verhältnis kehrt sich aber bisweilen auch um, und mancher Bursche hat darüber zu klagen, daß seine Liebste ihr Herz mehreren schenke. Ein Mädchen ist in zwei Giovanetti verliebt, jeder dünkt sie gleich begehrenswert und sie weiß nicht, von welchem sie lassen soll (Ti. 339). Eine andere erzählt: Sieben Jahre bin ich beim Fuchs im Wald gewesen. Der hat mich all seine Schliche und Ränke gelehrt. Er hat mich gelehrt, die Hühner zu stehlen, die fetten zu nehmen, die magern zu lassen (Ti. 1076). — Ein Bursche wirft ihr vor, sie habe eine ganze Barke voll Liebhaber, und bald genüge ein großes Schiff nicht mehr, sie alle zu fassen (Gian. 265). Alle drei Tage habe sie einen andern (Gian. 262). Sie mache es wie der Arnofluß, der von allen Seiten seine Wasser ziehe (Ti. 1029). Wenn sie das Fenster öffne, so ständen ihre Liebsten zu Hunderten wie ein Schwarm Staren vor dem Haus! (Ti. 911). Allein sie

meint, die Sonne bescheine auch nicht immer bloß die eine Seite des Berges, man könne auch nicht immer bloß den gleichen lieben (A. Gian. n. 104). Am Schluß aber ergeht es ihr, wie man es ihr vorausgesagt hatte: von allen ihren Liebhabern ist ihr keiner mehr geblieben (Ti. II 426).

Fiorin di pruno.
Jo son rimasta con le mosche in mano.
Di tanti amanti non ho più nessuno. Ti. II 221.

Ein anderes Mädchen klagt, sie habe kein Glück in der Liebe. Schon die Mutter hab es ihr in der Wiege zugesungen (Tom. 234, 4). Im Wald sei sie gewesen bei einem Einsiedler, der habe ihr auch prophezeit, sie hätte nichts zu hoffen (Ti. II 204). Einen Geliebten habe sie gehabt, der sei Mönch geworden, und einen andern, der wolle nun Priester werden! (Gian. 228). Sie meint, die ganze Welt, selbst die Sonne, die Sterne und das Meer hätten sich gegen sie verschworen (Ti. 747). Wenn es ein unglückliches Wesen auf der Welt gäbe, so sei sie es (S. Gian I, 17). Sie habe das Gold in der Hand und es werde ihr zu Messing (Ti. II 228). Sie werfe ein Palmenblatt ins Wasser, und es sinke unter. Andere Mädchen würfen das Blei hinein, und es schwimme auf der Oberfläche (Ti. 542). Wie grausam sei das Schicksal gegen sie! Alle Quellen seien ihr versiegt (Ti. II 380). Drum mag sie von der Welt nichts mehr wissen; alles ist ihr zuwider geworden (Ti. II 233). In die Berge möchte sie gehen und die Quellen vergiften, wenn es nicht zu vielen Leuten schaden könnte (Ti. II 394). Aber die Freundin tröstet sie. Sie solle nicht verzweifeln, an jungen Männern fehle es nicht. Erst neulich habe ein Schiff deren eine Menge gebracht, von den schönsten, die auf der Welt sich fänden und man bekäme achtzehn für einen Bologneserpfennig! (Ti. 1110).

Entfremdung.

Am meisten Liebesleid und Zerwürfnis verursacht der Aufenthalt der Burschen in der Maremma oder auf den fernen Inseln. Wie mancher versprach seinem Mädchen vor dem Abschied Treue. Dann aber sieht er in der Fremde eine andere, und läßt das arme Geschöpf zu Hause trauern und sich sehnen. Oder er kommt zurück, sie gefällt ihm nicht mehr und er macht der Tochter des Gutsbauern den

Hof. Zwar läßt er sich anfangs noch in der Spinnstube sehen, und tut dergleichen, als ob er sie noch liebte. Das gute Kind ist zunächst arglos genug und merkt nichts von seiner Heuchelei, und mit der ganzen Innigkeit ihrer Liebe hängt sie an ihm wie ehedem. Aber die Nachbarin hat seine Kälte bemerkt, und als er weggegangen, sagt sie zu ihr: „Ich sag es dir in aller Treue, Freundin: er kommt zu dir und hat dich nur zum besten. Aber nehmen wird er dich nicht (Ti. II 181). Auch Judas verriet Christus durch einen Kuß“ (Ti. 485). Und als er ein andermal wieder zur veglia kommt, aber spät erst und nicht zur gewohnten Stunde, da sucht sie in ihn zu dringen mit den Worten: Das letztemal kamst du zur Spinnstube ein Stündchen nur und gingst dann mit der Ausrede: deine Mutter rufe dich. Aber ich weiß es wohl: du gingst nicht nach Haus, sondern zu einer andern (Ti. 763) und auch heute bist du zuerst dort gewesen und kamst dann zu mir: meinst du, die Leute sagen mir's nicht? (Gian. 266.) Willst du mich etwa verlassen? Sind wir nicht als Kinder schon einander gut gewesen? (Ti. II. 255), weißt du nicht mehr, wie wir zu Fastnacht tanzten (Ti. 476) und wie du ohne mich nicht sein konntest? (Ti. 980), und nun bringst du's über dich, von mir dich zu trennen? Du gehst zur andern und bringst ihr Rosen und Blumen und mir wirfst du die Blätter und Dornen hin! (Ti. 735 und 924). Und sie vergleicht ihre Liebe mit einem Zitronenbäumchen im Garten, das sie sorgsam gepflegt; nun trage es Früchte für andere Leute (Gian. 384). – Wenn du mich aber verlässest, so will ich mit keinem Menschen auf der Welt mehr ein Wort reden (Ti. 933), kein Lachen soll mehr über meine Lippen kommen; meine schönen Haare will ich aufbinden; fort in den tiefen Wald will ich gehn und einsam dort als Klausnerin leben (Gian. 321).

Der Bursche schweigt. Sie hat sich unterdessen ans Fenster begeben und schaut in die Nacht hinaus, und wundervoll knüpft sie an die unendliche Zahl der Sterne ihre Klage:

Oh quante stelle! —
Vieni, Beppino mio, vieni a contalle!
Le pene che mi dai son più di quelle. Ti. II 156.

* *
*

Leidenschaftlicher und brennender kocht in einer andern die Eifersucht und Erbitterung über die Entfremdung. Jahrelang ist ihr Liebster fortgewesen. Sie hat auf ihn gewartet und ist ihm treu geblieben. Nun ist er zurück. Sie begegnet ihm auf der Straße. Er senkt den Blick und geht ohne Gruß vorüber (Gian. 295). Eines Abends kommt sie zur Spinnstube und sieht ihn im Winkel neben einem andern Mädchen sitzen, und kaum hat er sie eintreten sehen, so ändert er flugs den Platz (Ti. 778). Ihr aber hat dies einen Stich ins Herz gegeben (Ti 758). Wenn sie mit ihm nur einen Augenblick reden könnte (Tom. 217, 3, Gian. 170). Sie fürchtet, die Nachbarn hätten ihn ihr abwendig gemacht (Ti. 804). O, daß denen ihre Zungen verbrennten, wie das Laub im Feuer! (Tom. 249, 13). Eine Woche lang läßt er sich in der veglia nicht mehr blicken und sie hat geweint, daß ihre Tränen einen Bach, einen Fluß bilden könnten (Gian. 294: vorn abgedruckt: p. 45). Als er wieder einmal erscheint, sagt sie ihm: Ließe dich Gott einmal so lange Hunger leiden, als du dich nicht mehr hast sehen lassen (Gian. 293). Ich weiß, du liebst eine andere (Ti. 755). Laß sie mich sehen:

Se ella è contadina o artigiana,
Se è una zappaterra, come mene.
Può essere più ricca e più bellina:
Hai a far quanto vuoi: è contadina! Ti. 740.

Bin ich dir vielleicht zu arm, zu schlecht gekleidet? Die Liebe hängt nicht davon ab (Ti. 474), und wenn du meinst, du seiest reicher, so bist du noch nicht der König von Spanien und besitzest nicht den Schatz von San Marco zu Venedig (Ti. II 334). Du hast keine Karrossen, aufs Land zu fahren, sondern gehst zu Fuß wie ich auch (Tom. 238,7) und sie zieht folgenden Vergleich: Wenn du die Sonne aufgehen machst, so mach ich die Morgenröte erscheinen (Gian. M. L. 78,502). Oder:

E tu ti tieni la spiga del grano,
E io mi tengo il fior della farina.
E tu ti tieni scudo veneziano,
E io mi tengo moneta fiorentina. [1])
Moneta fiorentina tira l'aggio
Da me e da te è poco di vantaggio. Ti. 1022.

[1]) Vgl. Cielo dal Camo (Str. 6), wo das Mädchen von sich sagt:
Donna mi son di perperi,
D'auro massamotino.

Du hattest mein Herz verlangt, nun, da ich es dir gegeben, zerreißest du's (Ti. II 235). Vier Jahre lang hast du mich an dich gefesselt (Ti. II 329) und so aus ganzem Herzen geliebt, und nun verlässest du mich! (Ti. II 291.) Was würdest du sagen, wenn *ich* es so gemacht hätte? (Gian. 392). Ach, es wäre besser gewesen, ich hätte den Himmel geliebt, dann hätt' ich doch einen Teil des Paradieses (Ti. 537). Bei der Sonne schwurst du mir, mich niemals zu verlassen (Ti. II 307) und nun hast du mich wie Judas verraten (Ti. II 294). Wenn du mich nicht mehr magst, so gib mir Gift mit deiner eigenen Hand (Ti. II 268), oder nimm dein Messer und stoß es mir tief ins Herz hinein (Pieri. II 32, Gian. 309) oder mach es wie Judith, die dem Holofernes das Haupt abschlug (Pieri. II 93). Wenn du mich verlässest, so grab ich mir unter der Erde eine kleine Kammer. Dort hinein will ich mich legen und dann wird mein schönes Leben zu Ende sein (Gian. 322).

Höher kann die Verzweiflung nicht mehr steigen, und auf eine solche Erklärung hin tritt dann auch bisweilen die Versöhnung ein.

Vorerst aber müssen wir noch diejenigen Lieder kennen lernen, in welchen der *Bursche* Klage erhebt über seine ungetreue Geliebte, die ihn verlassen will. — Er begegnet ihr auf der Treppe, und grüßt sie. Sie geht stumm und gleichgültig an ihm vorüber (Ti. II 199). Da setzt er sich auf die Schwelle ihres Hauses und will wissen, weshalb sie ihm zürnt, und ob er sich eine andere Liebe suchen müsse (Gian. 317). Sie entfärbt sich, als sie ihn sieht. „Wie bist du bleich und welk geworden, gleich einem verdorrten Gras auf der Wiese. Als wir uns gut waren, da sahst du aus, wie eine Blume, wie ein frisches Veilchen (Tom. 215,18). Du liebst wohl einen andern? Aber wie? Du hast doch bloß *ein* Herz und kannst nicht zweien dienen (Gian. 274). Eine Quelle kann nicht zwei Flüsse bilden, und wenn sie's tut, so sind sie nicht hoch. Eine Kerze kann nicht zwei Lichter geben, und wenn sie's tut, so brennen sie nicht hell. Eine Glocke kann nicht zwei Töne geben, und wenn sie's tut, so klingen sie nicht voll und schön. Ein Mädchen kann nicht zwei Liebhaber haben, und geschieht es doch, so

schenkt sie dem einen ihre Liebe, dem andern bloß Worte (Ti. 846).

Du gibst mich auf, denn die Nachbarn haben über mich die Nase gerümpft, und dir ins Ohr geflüstert, du seiest zu gut für mich. Aber sieh! deine Mutter ist keine Königin, dein Vater ist nicht Herr über Frankreich, du hast keine Villen, hast keine Landgüter, bist keine Grafentochter noch eine Edeldame — deine Schwester ist eine Bäuerin (Tom. 238,5; 238, 6; Gian. 352). Ich bin zwar arm, aber Armut hindert Herzensgüte nicht (Ti. 1020) und du brauchst mich deswegen nicht aufzugeben. Die Nachbarn haben Dinge über mich gesagt, die ich weder gedacht noch jemals getan habe (Tom. 248,8). Laß du diese Lästerzungen reden und sei mir gut (Tom. 248,7). Willst du mich aber verlassen, so mach ich mich zum Mönch, nehm den Pilgerstab und irgendwo wirst du zur Beichte mir schon begegnen. Dann aber sollst du die Absolution von mir nimmermehr bekommen (Ti. 927).

Ein anderer, für den nicht etwa seine Armut der Grund ist, wenn sie von ihm abläßt, zieht sich nicht mit Resignation zurück, sondern tritt mit Entschiedenheit ihr gegenüber auf. Er hat erfahren, daß ein Fremder durchs Dorf gekommen sei, und daß sie sich diesem zugewandt habe. Er macht ihr Vorwürfe: Da kommt ein Fremder her, in den verliebst du dich, und wenn er weg ist, kommst du zu mir mit deinen Zärtlichkeiten (Ti. 892). Ich räche mich an ihm. Da hab ich einen Degen, der das Eisen spaltet und den Stahl, wenn's nötig ist! In der Hölle hab ich ihn schmieden lassen, bei jenen Meistern, die sich drauf verstehn.

Nun komm der her, der mir mein Lieb genommen. Ti. 1128.

Anderswo heißt es:

Auf daß ich mag die süße Rache kosten:
Du Arm von Eisen, werde mir nicht schwach,
Verruchtes Messer, hüte dich zu rosten.
Heyse: 197, nach Tom. 19, 2.

Ob es dann wirklich zu blutiger Rache gekommen ist, erfährt man aus den Volksliedern nicht.

Friede und Versöhnung.

Die Feindschaft ist zuweilen nur eine vorübergehende und das eine oder das andere sucht Frieden zu machen. Ich

will, singt ein Mädchen, meinen Liebsten wieder gewinnen, und kostete es mich dreitausend Florin (Ti. 774). Ihr Wasser (Ti. II 175), ihr Wolken (Ti. II. 355), du heller Morgenstern, du Sonne und Mond (Ti. II 176) und ihr Engel des Himmels (Gian. 333), stehet mir bei! — Sie wendet sich an die Freunde ihres Burschen. Die sollen ihn dazu bewegen, daß er wieder in die Spinnstube komme (Ti. 752) und dort sucht sie ihn zu begütigen mit den Worten: Laß uns Frieden schließen, mein Liebster; was nützt es, daß wir erbost übereinander seien? (Gian. 338). Schau, dieser Krieg kann so nicht weiter dauern. Es schließen Frieden Könige und Fürsten, und sollten Liebende es nicht auch so machen? (Tom. 261, 1). — Ein andermal ist der Bursche der erste, welcher Frieden sucht. Mit einem Palmzweig in der Hand begibt er sich zu ihr und singt ihr das Lied:

Ecco la palma, se vuoi far la pace!
Con quanti preghi l'ho fatta venire.
Se tu m'ami d'amor saldo e verace,
La palma in mano ti verra a fiorire . . .
Ma se tu m'ami d'un amor bugiardo.
La palma seccherà la cima e il gambo. Gian. 342.

Und das Mädchen, froh darüber, gibt zur Antwort: Lang hat es gedauert, daß wir stumm gewesen sind. Nun haben wir wieder Worte gefunden, und die Engel des Himmels sind gekommen, Frieden zu machen (S. Gian. I 25). — Unterwürfiger benimmt sich ein andrer Bursche, denn er trug die Schuld ihres Zwistes: Tu' auf, schönes Mädchen, ich, der Hansel, bin vor der Tür (Tom. 262, 6). Auf den Knien komm ich, dir Abbitte zu tun, daß ich gefehlt habe. Ein andermal darfst du mir Unrecht tun (Gian. 340). - Und mit denselben Worten, mit denen er einst ihre Anmut und Herzensgüte gepriesen hat, redet er nun wieder zu ihr:

O stella rilucente, alma serena,
Spero di far con voi tranquilla pace.
L'acqua del mare, che gran furia mena,
Quando vi vede voi, si riferma e tace.
Avete tanto li costumi belli!
Quando parlate voi, ferman gli uccelli,
Avete tanto li belli costumi.
Quando parlate voi, fermano i fiumi. Gian. 331.

Abweisung und endgültige Trennung.

Die Abneigung und der Haß hat aber manchmal schon so tiefe Wurzeln gefaßt, daß das eine dem andern das an-

getane Leid nicht mehr verzeihen und vergessen kann. — „Dann will ich Frieden machen, erklärt das Mädchen, wenn der Türke sich zum Kreuz bekehrt“ (Ti. II 404), und als sie ihren frühern Liebhaber vor dem Fenster auf- und abgehen sieht, heißt sie ihn fortgehen, denn seine „Dame“ sei sie nicht mehr (Ti. 1002).

Fiorin di pepe.
Per chi le fate voi le passeggiate?
Se le fate per me, prego, smettete. Gian. 346.

Du brauchst nicht mehr ins Feuer zu blasen, es ist schon erloschen (Ti. 1068). Du meintest, die Welt höre mit dir auf, und es gäbe sonst keinen Liebhaber mehr (Ti. 1008). Ja freilich, wenn in der weiten Runde nur *eine* Quelle wäre, dann müßte man verdursten. Aber es fällt überall so viel Regen vom Himmel, daß die Quellen reichlich fließen (Ti. 1007) und Burschen gibt's, so viel grüne Blätter der Maimonat bringt (Ti. 1073). — Glaubst du, es ärgere mich, wenn du nicht mehr zur Spinnstube kommst? Nun, wenn ich Schlaf habe und mir die Zeit lang wird, so geh ich zu Bett (Ti. 1037) und wenn ich keinen Liebsten hab, so bleib ich ohne (Ti. 1038). Wer einmal aus meinem Herzen ist, der kommt nicht wieder hinein (Gian. 360). Und die Schlüssel dazu hast du nun nicht mehr (Gian. M. L. 55, 338). Du meintest die Sonne aufgehalten und all die Wasser des Meers in ein Krüglein gefüllt zu haben. Du glaubtest, mich an einer Kette zu haben, aber es war nur ein Faden — und der ist jetzt zerrissen (Gian. 362). Nimm du dein Herz, und ich das meine (Ti. 1079) und geh, wohin du willst (Ti. 1042). Spann deine Segel nach andern Winden aus, auch ich fahr andern Küsten zu (Ti. 1050). Du sagst, du hättest einen andern Fisch am Angel, auch ich pflück in einem andern Gärtlein die Blumen (Ti. 1081). Mein Liebster den ich jetzt hab, wohnt außer dem Dorf und ist reicher (Ti. 1002), verständiger (Ti. 1084) und tausendmal schöner als du.

* * *

Die Trennung ist hier erfolgt mit gelinden und schonenden Worten. Viel derber aber wird von einer andern der Bursche abgekanzelt: Geh weg von dort (Ti. II 439), du Ausgehungerter!

Die Pfeife im Maul und den leeren Beutel in der Tasche (Gian. 422). Schämst du dich nicht, um Liebe zu frein? Da hast du vier Kreuzer. Kauf dir ein Brot (Gian. 354). Das arme Geschöpf, das dich zum Manne nimmt! (Gian. 427). Rühmst du dich etwa der Geschenke, die du mir gegeben? Ein Ringlein für einen Soldo! Willst du's vielleicht wieder!? Oder meinst du, ich hätte Trauerkleider angezogen (Ti. 1039) oder sei aus Gram krank geworden, weil du mich verlassen? (Gian. 447). O nein. Im Gegenteil. Ich war in einem glühenden Feuerofen und litt Qual. Nun bin ich wieder gesund (Gian. 448) und will heut Abend mit größerm Appetit essen (Gian. 449) und nachher ruhiger schlafen, denn ich habe eine bessere Liebe gefunden (Ti. 1055).

Anderswo geht der Haß in die größten Verwünschungen über: Was hab ich dir getan, du Eselsmaul, daß du mich immer Dirne nennst. Wär ich ein Mann, ich würde dir den Bart zerzausen. Ich bin ein Weib und kann mich nicht rächen (Ti. 1103). Man sagt, du wollest mich schlagen. Komm her, wenn du den Mut hast. Willst Du die Holzschuh an deinen Kopf? (Gian. 328). Verflucht der Tag, an dem ich dich zu lieben begann (Ti. II 408). Ich wollt, dein Haus versänke in der Tiefe, ein See bildete sich darin, Bleikugeln hagelten drauf nieder und eine giftige Schlange hauste in dem Gemäuer (S. Gian. II 26). Ich wollt du lägest auf der Totenbahr, vier brennende Kerzen darum und der Priester dabei, das Miserere zu singen (Gian. 406). Ihr Teufel der Hölle, kommt herbei, und holt den hinweg, denn er ist verdammt. Quält, martert und foltert ihn drei Jahre lang, wie er mirs getan (Gian. 409). — Einem Mädchen ist ihr ehemaliger Liebster gestorben. Aber sie empfindet kein Bedauern. In Rom hat man den Papst zu Grabe getragen: nun wählt man einen andern. Und so mach ichs: ich such mir einen neuen Schatz (Pieri VII, 18).

* * *

Sehen wir noch kurz, mit welchen Worten der Bursche seinem Mädchen den Abschied gibt.

Er geht an ihrem Haus vorüber, hört sie singen und ruft ihr zu: Schweig still, du häßliche Grille. Du machst den Christenmenschen Angst mit deiner Stimme (Ti. II 324)

und sängest du bis morgen früh, du wüßtest kein ordentlich Lied. Hör auf und leg dich auf deinen Strohsack schlafen. Ein Esel, der schreit, singt schöner als du (Ti. 8). — Ein andrer: Was hast du am Fenster zu schaffen, du Nachteule? (Gian. M. L. 79, 516). Hast eine Nase lang wie ein Widderhorn (Gian. M. L. 73, 467), ein Maul groß wie eine Pfanne (Gian. 419); geh laß dir deine krummen Beine grad machen (Gian. M. L 74, 473). Jenes Halsband sieht aus wie eine Schelle an einem Karrengaul (Gian. M, L. 74, 490). — Anderswo spottet einer: Ich habe gehört, du wollest einen Mann nehmen. Wann nimmst du ihn? Wenn der dürre Baum wieder Blüten trägt (Gian. M. L. 73, 464). Geh hin zum Spiegel und schau, wie du aussiehst! Di dietro gobba e dinanzi piallata! (Gian. M. L. 74, 474). Und dabei verhungert vor Elend und als Dame gekleidet (Pieri IV 158). Du tätest besser, an die Arbeit zu gehn (Gian. 421). Komm gib mir Tinte und Papier und ich geb dir's geschrieben, daß du eine Dirne bist (Gian. 414). Dir wäre besser, du lägest krank im Bett, der Sarg vor der Tür und das Kruzifix auf der Brust (Gian. 405).

Ruhiger und nicht so gehässig vollzieht ein anderer die Trennung:

Hoch ist die Sonne, niemand reicht hinauf,
An dies mein Herz hast du nicht reichen können.
Eh sterb ich, doch den Haß geb ich nicht auf. Heyse: 197, n. Ti. 373.

Es war im Mai, als unsre Liebe begann. Dann blühten die Rosen im Garten, die Kirschen wurden reif; der Sommer ging vorüber und schon fangen die Blätter an zu fallen. Nun aber ist's mit unserer Freundschaft vorbei (Gian. 356). Als ich dir gut war und dich an mein Herz schloß, da liebte dich die Sonne, der Himmel mit seinen Sternen droben und die Erde, es liebten dich die Fischlein im Wasser und das Meer; nun da ich dich nicht mehr mag, so liebt dich niemand mehr (Pieri II 59; Gian. M. L. 48, 297; Ti. II 260).

Schmerz über verlorne Liebe — Tod.

Haus und Herd zu finden und eine eigene Familie zu gründen, ist für ein Mädchen der Gegenstand ihrer ganzen Sehnsucht und erscheint ihr als das Ziel und der Zweck ihres Lebens[1]). Nichts beglückt sie mehr, als die treue Liebe eines Burschen, von dem sie weiß, daß ihr Verlangen einst

[1]) Nach dem schönen Aufsatz von Felicina Finucci-Giannini: Pratiche e superstizioni dei montanari Lucchesi etc. im Arch. Pitrè XI, p. 441 f.

erfüllt wird, nichts versetzt sie dagegen mehr in Verzweiflung, als ihn durch den Tod verloren zu haben, oder schmählich von ihm verlassen worden zu sein, vielleicht keinen andern mehr zu finden und ihr Lebenlang Jungfrau bleiben zu müssen.

Einem Mädchen hat der Tod ihren Liebsten hinweggenommen. Der Sarg wird an ihrem Haus vorübergetragen und in ihrem Herzensweh ruft sie dem Verstorbnen ein letztes „Lebe-wohl“ nach! (Gian. 454). Leer und öde steht sein Haus nun da:

O casa buia, o vedova finestra,
Dov' è quel sol che ci soleva dare?
E' ci soleva ridere e far festa . . .
Ora vedo le pietre lacrimare! S. Gian. I, 10.

Dramatischer, fast balladenartig bringt ein andres Lied das Geschehnis zum Ausdruck: Ich wandle bei Nacht wie der stille Mond; ich geh und such mein Lieb. Da kommt der Tod, der finstre, her, und sagt: Vergebens suchst du hier. Ich hab dein Lieb begraben (Gian. 453).

Nicht weniger eindrucksvoll schildert ein Mädchen ihren Seelenzustand am Tag, da ihr ehemaliger Geliebter mit einer andern Hochzeit hält:

Oggi sposa il mio ben, che amavo tanto.
Ora sarà tra le gioie d'amore.
E io, poverina! mi struggo dal pianto
Io, poverina! muoio di dolore.
Le' avrà i-m-miei baci, l'amor mio, il mio bene:
Io, poverina! morirò di pene.
Or godranno le gioie dell' amore,
Io, poverina! scoppio dal dolore. Gian. 400; cf. Ti. II 183.

Die Vöglein baun im Frühling ihr Nest, und ich, die auf einen schönen Ast mich setzte, lieg nun am Boden (Ti. 938). Ich glaubte, an einer klaren Quelle zu trinken, da war es trüber Schlamm. Ich meinte, auf dem Gipfel des Berges zu sein, da fand ich mich im Tal. Ich wollte eine Rose pflücken. Da griff ich nach dem Dorn und stach mich in die Hand (Gian. 382). Ich hatte mir ein schönes Schloß gebaut und freute mich, als Herrin drin zu walten, da ward mir der Schlüssel entrissen und mit Tränen und Seufzern mußt' ich von dannen ziehn (A. Gian. n. 68: vorn abgedruckt p. 47). Eine andere gebraucht das Bild: O weh, all mein Glück hab ich dahin. Der Stuhl, auf den ich mich setzte, die Säule, an die ich mich lehnte, sind mir weggenommen (Ti. 1122). Um eines Groschen willen hab ich meinen Liebsten verloren (Gian. 376). — Sie bedauert, seinetwegen so viel Tränen vergossen, und bei der Veglia so viel Holz und Öl

verbrannt zu haben. Das alles sei für den Wind gewesen (Gian. 397 und 398). - Tiefergehend ist der Schmerz einer andern: Wo ist der Stern, der sonst so flimmernd leuchtete? Erloschen ist er und meine Lieb' zu nichte (Gian. 367). Du Mond, der du den Himmel erhellst, geh hin zu meinem Liebsten und sag ihm, mit welch zerrissenem Herzen er mich zurückgelassen (Gian. 389). O Himmel, o Erde, du Meer, ihr Quellen, ihr Bächlein und Flüsse, weinet mit mir (Tom. 339, 11). Ihr Ströme, die ihr talwärts eilt, warum kehrt ihr nicht um, bergan zu fließen? Ihr Felsen von Marmor, warum schlagt ihr nicht gegeneinander, euch zu zertrümmern? (Gian. 385). Ich seh, wie sich die Berge auftun und sich Abgründe bilden. Es klagen die Steine, es seufzen die Mauern (Tom. 256, 5; Ti. II 264). -- Sie kommt sich vor, wie jenes Vöglein auf weitem Meer, das man von ferne rufen hört: Verlassen bin ich (Gian. 388). Sie mag weiter nicht mehr leben (Gian. 378) und wünscht sich den Tod herbei (Ti. 1140). Vor Schmerz verzehrt sie sich, magert ab (Ti. II 230), legt sich ins Bett (Ti. II 162) und fühlt das Ende nahe.

Sento la morte e la vedo venire:
La vedo che mi prende per le mani.
E l'uscio della chiesa vedo aprire:
Sento suonare a morte le campane.
Vedo la croce con quel panno nero . . .
Bellin, mi ci hai condotto al cimitero. Ti. 1157.

Wenn ich dann tot bin, dann komm zu mir aufs Grab und gib mir die Küsse wieder, die ich dir im Leben gab (Gian. 375). Anderswo heißt es: Unter Blumen möcht ich begraben sein, nicht unter der kühlen Erde. Dort drüben zur Mauer legt mich hin, wo ihr mich bei dem Liebsten so oft gesehen habt (Ti. 1147).

Das ist der „zypressendunkle Schluß" einer unglücklichen Liebe.

* * *

Lieder gemischten Inhalts.

Es bleibt nun noch eine kleine Anzahl von Liedern übrig, welche man sich etwa gesungen denken kann in der kleinen Gesellschaft von Dorfleuten, die an den langen Winterabenden in der Spinnstube zusammen kommen und sich mit Rätselfragen, Singen oder Geschichtenerzählen gemeinsam unterhalten.

Frauen, Männer und junge Burschen sind um den Kamin versammelt, jedes mit einer Arbeit beschäftigt. Einige Mädchen treten ein in die Stube, setzen sich um einen Tisch in

der Ecke, den Spinnrocken oder das Strickzeug zur Hand, und nachdem sie eine Zeitlang stillgesessen, hebt eine von ihnen zu singen an:

E ora che siam qui a tavolino,
Oh ragionamo un po' del nostro damo!
Fra tutti questi il mio gli è 'l più bellino. Ti. II 67.

Ich bin noch zu klein, antwortet die andere. Wie sollt ich singen können, da ich noch keinen Liebsten hab? Ihr andern, singt ihr. Ihr werdet doch nicht hinter mir zurückbleiben wollen. Wenn ich einen Schatz hätte, so wollt' ich schon von Liebe singen (Ti. 36). Die andern fragen sie, was sie für einen wünschte. Aber ausweichend und mit lachenden Augen gibt sie zur Antwort:

Nel mezzo al mar c'è una barca di grano,
E intorno intorno ha i campanelli d'oro.
E chi li suonerà, sarà mio damo. Ti. II 352.

Nimm nur keinen aus dem Gebirge droben. Meine Mutter hat's mir immer gesagt. Das Feld bringt ihm wenig Korn und er setzt seine Hoffnung auf die Kastanien. Und wenn diese Ernte mißrät, so führt er ein traurig Leben (Ti. 558) und es geht ihm ähnlich wie jenem der sang:

L'ho invitata la mia dama a cena,
E nun ho casa, e 'un so dove menalla,
Nemmeno 'l penturin da fanni cena,
Nemmeno 'l ramagliol da minestrella.
Vorrebbi apparecchià', nun ho tovaglia,
Il pane è duro, e 'l mio coltel non taglia.
Vorrebbi levà' be', nun ho boccale,
La botte è asciutta, e 'un me lo vòl più dare. Gian. 251.

Ich rate dir, nimm keinen Mann, sonst wirst du bald das Reuebrot zu essen haben. Kannst dazu nachts nicht schlafen und mußt Wiegenlieder singen (Ti. 551). Schau, jener Lisbeth ist es schön ergangen. Sie meinte, sie hätte den Himmel erlangt, da sie den Heinrich nahm. Nun reut sie's sehr (Ti. II 184). — Oh ja, meint drauf die alte Dorfhirtin Marianne, heiratet nur, ihr Mädchen, tut es nur, wenn ihr eine Sünde abbüßen wollt (Ti. II 185). Es wäre besser, das Meer zu pflastern, oder in den Wald zu gehn und sich von Kräutern zu nähren, wie's die Bären tun, als mit einem Burschen sich einzulassen, den man nicht kennt (Ti. 1173). Sie versprechen dir alle Liebe und Treue, und eines schönen Tages verlassen sie dich, und du bleibst wie ein verwelktes Gras auf der Wiese (S. Gian. I 35). Ja, solang sie zur Spinnstube kommen, tun sie wie Heilige, aber wenn die Ringe getauscht sind, geht der Jammer los (Ti. II 281). Der Mann

schaut auf das Geld und nicht auf die Liebe (Ti. II 455). Neulich hörte ich, wie der Beppo zur Gina kam und ihr erklärte: Dein Singen hilft dir nichts. Sag deinem Vater, er müsse gut verstehen, das Geld zu zählen. Du weißt ja: Geld will ein jeder haben, und wenn du keines hast, so ist meine Liebe aus (Ti. 1057, ähnlich Ti. 54).

Ja freilich, reich muß eine sein, fügt der junge Gigino hinzu; ich will euch sagen, wie ich mir meine Liebste denke:

Anch'io vo 'moglie, e la vo' contadina,
E che non abbia più di quindici anni.
Almen la piglio, voglio sia bellina.
Sappia stare al telaro e cucir panni,
Sollecita ad alzarsi la mattina,
Mi voglia bene e non mi faccia inganni.
Anch'io la voglio *ricca* e nata bene,
Giovine e bella, e che mi sia fedele. Ti. 465.

Aber die deine ist nicht bloß reich und schön, sondern weiß Gott auch jung! Da geht es dir wie unserm Freund Antonio. Du, Weiberfeind, willst du uns nicht dein Leiblied singen? Und der fängt, schelmisch zu den Mädchen hinüberblickend, an:

Meschino a me! son disperato affatto
E delle donne n'ho una gran paura.
Però quando le vedo, sempre scappo
E cerco d'accostarmi a qualcheduna.
E cerco d'accostarmi alle più vecchie
Quelle di sedici anni e diciassette. Ti. 1097.

Ja ja, da sieht man's wie er's macht, und er hält es für keine Sünde, so viele Liebschaften zu haben! — Sünde? Liebe ist keine Sünde, erwidert die Nachbarin: das hat mir der Priester gesagt, als ich bei ihm zur Beichte ging. Das erste, was er mich fragte, war, ob ich einen liebte. Und ich darauf: Jawohl, heiliger Vater, einen hübschen Jungen liebe ich. Und er: Mein liebes Kind, laß von der Liebe, sonst verlierst du die Seeligkeit. Drauf ich: Lieber diese verlieren, als von jenem lassen. So geh mit Gott, die Liebesqualen, es leiden sie viele. So geh mit den Heiligen, auch mir geht es so! (D'Ancona: P. p. p. 252).

Und damit ist die Unterhaltung an einem Punkt angelangt, wo das Erzählen von spaßhaften Abenteuern einsetzen und das Singen ablösen kann, bis Mitternacht herannaht, und die Leute nach Hause gehen.

Dies ungefähr ist der Inhalt der toskanischen Liebeslieder.

IV. Teil.

Über einige charakteristische Züge dieser lyrischen Volkslieder.

Bei der Auswahl der Beispiele für die im vorigen Kapitel gegebene Schilderung der Liebeslyrik habe ich mich womöglich an diejenigen Lieder gehalten, welche echt volkstümlichen Ursprungs sind. Denn wie viele unechte Rispette enthält z. B. Tigris Sammlung! Man fasse etwa folgendes Lied ins Auge.

Vi vengo a salutar, rosa gentile,
Vera delizia del giardin d'amore.
Decco qua *il vostro servo umile e vile,*
Che vi ha donato *la sua vita* e il cuore.
A voi *s'inchina reverente e umile*
Come si deve a *un fedel servitore:*
Però ti prego, rosa colorita,
Sarai cagion *ch'io perderò la vita.* Ti. 348.

Abgesehen davon, daß die Strophenform nicht ein Rispett, sondern eine blanke und vollkommene Oktave ist, haben die Verse, die erste Zeile ausgenommen, von der Sprache des Volksliedes nicht die geringste Spur. Der Ausdruck: Vera delizia del giardin d'amore, und die unterwürfige Redensart: il vostro servo umile e vile A voi s'inchina reverente e umile etc. würden in einem echten Volkslied niemals vorkommen. Das Lied stammt offenbar aus der Feder eines Kunstdichters, der, ungeschickt genug, den schlichten Volkston zu treffen suchte. Aber an solchen Pseudorispetten wimmelt es in Tigris Liederbuch. Was hat z. B. folgendes geradezu alberne Rispett in einer *Volksliedersammlung* zu tun?

O Giuseppe gentile, amico bello
Gran *sapienza* tu hai senza far fallo;
Fra' poeti coronato se' quello,
Che cavalcasti il pegaseo cavallo. (!)
Dimmi se era bianco ovver stornello
Colla sapienza pasturasti quello. (!)
Oh vieni quà di me appresso,
Io sarò lo scolare e tu il maestro. Ti. 256.

So viele Verdienste Tigris Sammlung für die damalige Zeit gehabt haben mag, so ist es doch unverantwortlich, mit welcher Oberflächlichkeit der Herausgeber seine Sammlung

zusammenstellte. Er nahm einfach alles auf, was er bei Tommaseo vorfand, und was ihm Freunde und Bekannte zuschickten, ohne zu unterscheiden, was echte Volkspoesie ist und was künstliche Mache. Wollte man sein Liederbuch von all den unechten Elementen säubern, es blieben von den 1200 Rispetten nur noch 900 oder 800 übrig. Viel zuverlässiger und in ihrer sorgfältigen Auswahl fast mustergültig ist die kleine Sammlung toskanischer Volkslieder von Giovanni Giannini. Sie darf als eine der besten unter den italienischen überhaupt betrachtet werden [1]).

Wie schon früher erwähnt, hat D'Ancona festgestellt, daß Kunstpoesie und Volkspoesie in Italien einander viel näher stehen als anderswo. Inbezug auf den vollendeten Bau der Strophen, die Eleganz der sprachlichen Form und die bisweilen etwas gewählten Bilder trifft dies jedenfalls zu. Aber dessenungeachtet haben doch die Volkslieder ihre ganz besondere Sprache, und ihren eigenen Stil. Und das unterscheidet sie dann doch wieder deutlich von der literarischen Dichtungsweise.

Es ist z. B. charakteristisch für die Rispette und Stornelle, daß sozusagen immer der Sinnesabschnitt eines Satzes mit dem Versende zusammenfällt, und nie in die folgende Zeile übergreift [2]).

Man vergleiche z. B. ein Rispett mit einer Oktave Ariosts:

Kein Enjambement.	Enjambement.
Vo' sete la più bella vïolina,	Orlando, che gran tempo innamorato
Levata dal giardino e posta all'alba:	Fu della bella Angelica, e per lei
E sete la più bella ragazzina	In India, in Media, in Tartaria lasciato
E se ne può tener la vostra mamma:	Avea infiniti et immortal trofei,
E se ne può tener e stare onesta,	In Ponente con essa era tornato,
Vederti, chiaro sole, alla finestra:	Dove sotto i gran monti Pirenei
E se ne può tener e onesta stare,	Con la gente di Francia e di Lamagna
Vedere il chiaro sol per casa andare.	Re Carlo era attendato alla campagna.
(Ti. 93)	(I. 5)

Bei Ariost erscheint das Verb vielfach erst im zweiten Vers je eines Distichons und bindet dadurch eine Zeile eng an die andere. Die Melodie des Rispetts verlangt dagegen, daß jede Zeile für sich ein Sinnesganze bilde und die Satzpause mit dem Versschluß zusammenfalle, denn beim Singen wird ja, wie wir gesehen haben, der letzte Ton eines Verses lang ausgehalten und eine Pause nachher gemacht. Es mag unter den Rispetten gewiß auch Ausnahmen geben, im allgemeinen aber wird das Enjambement vermieden. Die Sätze

[1]) Siehe die Kritik D'Anconas in der „Rassegna Nazionale". 1902.
[2]) Schon Somborn hat diese Erscheinung beobachtet (s. Einleitung).

sind überhaupt sehr einfach und meist ganz kurz, um so leichter kann dieser Forderung Genüge getan werden.

Da also Rispett und Oktave einander so nahe stehn, ist es wohl begreiflich, wenn gelegentlich eine Oktave aus der Kunstdichtung in die Volkspoesie überging[1]). Immer aber geschah dies nur auf dem Wege mehr oder weniger starker Veränderung des Inhalts und des Stils. So trägt z. B. das folgende Rispett noch Spuren literarischer Herkunft: Man vergleiche damit die nebenstehende Fassung:

Se vuoi vedere il tuo servo morire,
Testi capelli non te li arricciare.
Giù dalle spalle lásciateli *ire,*
Che paion fila d'oro naturale.
Paiono fila d'oro, oro infilato,
Son belli i capelli, e chi gli ha in capo.
Paiono fila d'oro, e seta fina,
Son belli i capelli e chi li *striga*. Ti. 123

Giovanettina da que' be' capelli,
Lasciali sciolti e non te li legare.
Giù dalle spalle lasciali cadere,
Chè paion fila d'oro naturale.
E paion fila d'ôr, di seta torta,
Belli son i capelli e chi li porta.
E paion fila d'ôr, d'oro infilato:
Belli son i capelli e chi li ha in capo. Ti. 200.

Wie viel natürlicher ist die zweite Version gegenüber der ersten mit ihrem langweiligen Eingang: Se vuoi veder il tuo servo morire! — Man sehe ferner wie in folgenden beiden Rispetten die dem Volke unverständlichen Namen Venus und Cupido ausgeschieden, oder mißverstanden und ins Christliche umgedeutet wurden, bis dann eine dritte Version daraus hervorging:

Quando nasceste voi, nacque bellezza:
Il sol, la luna vi venne a adorare.
La neve vi donò la sua bianchezza
La rosa vi donò 'l suo bel colore.
La *Maddalena* le sue bionde treccie,
Cupido v'insegnò tirare i cori etc.
Tom. 56, 2.

Quando nasceste voi, nacque bellezza:
'L cielo e la terra vi donò 'l suo cuore.
La neve vi donò la sua bianchezza,
La rosa vi donò 'l suo bel colore.
Venere vi donò le treccie bionde
Iuditta v'insegnò far all'amore . . . . etc.
Gian. M. L. 110, 11.

Die 5. und 6. Zeile heißt in der dritten Fassung:

Un angiol vi donò le bionde trecce
E *subito* v'insegnò a far l'amore. Gian. 22.

Einerseits wurde also die „Venere" ersetzt durch die christliche Gestalt der Magdalena, deren blondes Haar berühmt ist, oder dann kurzweg durch einen Engel. Andererseits wurde „Cupido" mißverstanden zu Iuditta, die dem Volk geläufiger ist, oder dann — was sehr charakteristisch ist — Cupido wurde undeutlich gehört und daraus „subito" gemacht. In ähnlicher Weise werden Namen, die aus der Erinnerung halb entschwunden sind, verdreht, wie etwa *Holo*fernes zu *Le*oferne (Gian. M. L. 52, 323).

Für das Abstrakte wird in der Volkspoesie etwas Konkretes, Anschauliches gesetzt[2]). Eine Beteuerung wie etwa

[1]) Vgl. D'Ancona: P. p. cap. XI und XII.

[2]) Vgl. Böckel: Psychologie der Volksdichtung, Lpzg. 1907, p. 207. A. Hauffen: Die deutsche Sprachinsel Gottschee, 168 ff.

diese: *Ewig* soll unsere Liebe dauern, und *nie* werde ich dich verlassen (Tom. 154, 4: 157, 13) wird im echten Volkslied nicht gebraucht, sondern lieber mit einem Bild umschrieben folgendermaßen: Dann hör ich auf, dich zu lieben, wenn die dürren Bäume Blätter tragen (Ti. II 409), auf den Eichen Zitronen wachsen (Ti. 837), wenn die Berge weiterwandern und die Flüsse stillestehn, wenn man Brot ohne Wasser machen und das Eisen ohne Feuer schmieden kann, wenn im Januar nicht mehr Winter (Ti. 868) und im Mai die Weinlese sein wird (Ti. 857). Andere Beispiele siehe vorn p. 87, 90 und 113.

In ähnlicher Weise pflegt auch der Begriff *„unendlich"* mit Vergleichen dargestellt zu werden. „Wenn alle Bäume reden könnten und ihre Blätter Zungen wären, wenn das Wasser des Meeres Tinte wäre, die Gräser der Wiesen Federn und die weite Ebene von Rom Papier, so könnten sie meine Liebe zu dir, du Schöne, nicht beschreiben (Gian. 72). Oder: Wie viel Grüße sandt ich dir! Mehr als der Frühling Blüten bringt, und der Juni Ährenkörner, mehr als die Erle Blätter hat und als beim Regen Tropfen fallen, mehr als im Meere Fische sind und am Himmel Sterne stehen (Ti. 424; weitere Beispiele s. vorn p. 90, 100, 103 4, 111).

Ferner operiert die Sprache des Volkslieds immer mit denselben schmückenden Beiwörtern, wie la *chiara* fonte, il *chiaro* sole, la *bianca* neve; und wenn es im deutschen Volkslied heißt: ihre schneeweiße Hand, so kehrt auch hier diese stereotype Wendung immer wieder: la *bianca* mano; ebenso stets: i *biondi* capelli, oder i riccioli d'*oro,* la tua bocca d'*argento.*

Gerade diese letzte Verbindung kommt auffallend häufig vor. Alles ist von Gold und Silber und schimmert in eitel Glanz und Pracht. Da heißt es unzähligemal: Il vaso doro, Il coltello d'oro, La tazza d'argento, Le catenelle d'oro, I campanelli d'oro, Il breve d'oro; La palma d'argento, I gigli d'oro; La rama d'oro, Colombo bianco, ch'hai le ale d'oro. Un aquila dal ciel vidi volare, d'oro e d'argento aveva le ale. — D'oro e d'argento avio la mangiatoia, Una fontana con due filini d'oro l'acqua mena, La barca d'oro, L'albero del bastimento d'oro e il timone d'argento — D'oro e d'argento è la tua casa. Eccomi giunto al tuo palazzo d'oro. Le colonne d'oro,

Le vostre vesti son filaticcio e oro, le scarpe guarnite d'oro, la cintura d'argento, Il fazzoletto ricamato d'oro.

Fast komisch klingt es, wenn eine Nachbarsfrau zu einem schmucken Jungen sagt:

Giovanettino dalle mani fine,
Non le tenete tanto alla scoperta:
Vi ci vorriano un par di *manichine*
D'oro e d'argento per vire alla festa.
Meriteresti una bella *ragazza*
Piena d'argento e d'ôr sino alla faccia. Ti. 235.

Ein andermal wünscht ein Mädchen ihrem Liebsten, das Papier, worauf er schreibe, die Feder, die er benütze, der Stuhl, worauf er sitze und der Tisch, an dem er sich befinde, mögen zu Gold werden (Ti. 218 und Tom. 83,12). Das Fenster, von dem aus sie ihn sieht, und die Straße, in der er vorübergeht, möchte sie vergolden lassen (Ti. 446 und Gian. M. L. 50,311). — Umgekehrt sagt der Bursche zu ihr, der Faden, womit sie nähe, sei aus Gold (Tom. 84,14). Er möchte ihr eine Spule aus Silber machen und ein Kästchen für ihren Webstuhl aus Gold (Ti. 461). Und schon in einem Rispett aus dem 15. Jahrhundert heißt es:

Se io potessi far, fanciulla bella,
La tela che tu tessi, farei d'*oro*,
Et d'*arïento* farei le cannella,
Et lo scoletto che metti al la'oro:
Et di cristallo farei la panchetta
Quella dove tu siedi, o fanciulletta. Levi: Lirica it. ant. p. 251.

So wird in der Volkspoesie allenthalben die schale Wirklichkeit verklärt und mit einem Schimmer umgeben. Das Volk, das in Dürftigkeit und Entsagung dahin lebt, sucht sich wenigstens in der Phantasie eine schönere Welt aufzubauen, und pflegt im Lied und Märchen davon zu träumen. Und so ist auch von Königen und schönen Prinzessinen, vom reichen Sultan, vom Papst und andern großen Herren, von den Goldschätzen Venedigs, von Perlen, Diamanten und ähnlichen kostbaren Dingen viel die Rede.

Was aber in dieser Volkspoesie am meisten das Herz erfreut, das sind diese vielen bunten Bilder und anschaulichen Vergleiche, welche aus der Natur entnommen sind. Da steigt bald eine blumenübersäte Wiese, eine rieselnde Quelle, bald das blaue Meer oder der Himmel mit seinen Sternen vor uns auf. Es ist als ob das Volk mit allen Dingen der Erde und den Gestirnen über ihr durch eine

große Liebe sich verbunden fühlte. Wie in Francesco d'Assisis Sonnenlied, wie in der deutschen und jeder andern Volkspoesie, so kann man auch hier denselben *Pantheismus* wahrnehmen, jene „seelenvolle Belebung der Himmelskörper, der Tierwelt, der Vegetation, die allesamt mit dem Menschen auf „du" und „du" stehen, mit ihm jubeln und mit ihm klagen. . .[1])

So freut sich die Natur, wo ein schönes Mädchen vorübergeht und läßt Blumen unter ihren Füßen sprießen, die Nachtigall ruft ihr gute Worte zu und die Sterne stehen still und schauen ihr nach. Und ebenso hilft die Natur einem Mädchen klagen, wenn es verlassen ist und weint. Da trauern die Steine mit ihr und es seufzen die Mauern. Und als am Meeresufer die Sirene einsam klagt, da kommen die Fischlein herzu und helfen ihr weinen. Um ihren Wunsch in Erfüllung zu bringen, ruft ein Mädchen die Wasser, die Wolken, den klaren Morgenstern, den Mond und die Sonne um Beistand an. Die sollen ihr helfen. Eine andere, die kein Glück auf der Welt hat, glaubt, das Meer und die Marina, die Sterne und die Sonne seien ihr feindlich gesinnt, und hinderten ihr Glück. — Wo ein Mädchen aber ungetreu ist, da wendet sich auch die Natur von ihr ab und es ist nichts rührender als zu lesen: Dich liebte die Sonne, die Erde, die Küste und das Meer, nun aber mag dich niemand mehr. (S. vorn p. 113).

Mit diesem Naturglauben und der Andacht, womit der Mensch zu den Sternen aufblickt, hängt zusammen der *Fatalismus,* den man in diesen Volksliedern beobachten kann. Wie oft wird da gesagt: Du bist geboren, mich durch Liebespein sterben zu machen (Gian. 305, Ti. 92) oder:

E lo mio damò che si chiama Gianni,
Ha tutte le bellezze in de'capelli,
Se gli è nato per me, Dio me lo mandi. Ti. II. 362.

Anderswo: Wenn unsere Eltern auch mit Gewalt uns trennen wollen, so kommen wir doch zusammen, denn was im Himmel geschrieben steht, ist unauslöschlich und muß in Erfüllung gehen:

I tuoi non son contenti, i miei nemmeno,
Ma se sarà destin, ci sposeremo. Ti. II 454, cf. II 397 ; 730, 744.

* * *

[1]) Böckel: Volksl. aus Oberh. p. XCI.

Endlich ist noch ein letzter Punkt hervorzuheben, der in diesen Volksliedern auffällt: es fehlt jede rohe und derbe Sinnlichkeit.[1]) Die Volkspoesie bekundet in der Auffassung der Geschlechtsverhältnisse eine besondere Zartheit. Obwohl in den besprochenen Liedern nur immer von Liebe die Rede ist, so wird man obscöne Bilder darin nicht finden. Delikater kann z. B. ein Mädchen ihr stilles Verlangen nach der Hochzeit nicht zum Ausdruck bringen, als indem sie sagt:

Fiorin di mela,
Quando sarà quel momento e quell'ora,
Che insieme spegneremo la candela? Gian. 156.

Ein andermal gibt ein Bursche seiner Geliebten folgendermaßen zu verstehen, was er von ihr wünscht:

Fior di ginestra.
E se potessi entrà in camera vostra,
Prima dall' uscio e poi dalla finestra. Pieri III 52.

Deutlicher drückt sich ein anderer aus:

Che giova dir: ci amiamo, ci amiamo?
Che giova lo volerci tanto bene?
Che giova che a una tavola mangiamo?
Quando la notte non dormiamo assieme. Ti. 549.
Der letzte Vers nach D'Ancona: P. p. 291.

Ein Liebhaber, der von seinem Mädchen verlassen wurde, rächt sich an ihr, indem er sich rühmt:

Variante:

Ti vantarai d'avermi lasciato,
Ma io mi vantarò d'un altra cosa:
Mi vantarò d'averti vagheggiato,
Nel bel giardin aver colta la rosa.
Mi vantarò d'avesse stato il primo
D'aver colto la rosa al tuo giardino.
Mi vantarò d'avesse il primo stato,
D'aver colto la rosa e vagheggiato. Tom. 299.

Ti puoi vantar d'avermi canzonato,
Ma io mi vanterò d'un altra cosa.
I' t' ho toccato il petto e t' ho baciato
E nel giardino ti ho colto una rosa.
Riv. Gub. II 379.

Der Sinn ist klar: er hat ihre letzte Liebesgunst genossen. Aber feinfühliger kann die Poesie das nicht umschreiben, als wenn sie sagt: Ich bin in deinem Garten gewesen und habe die Rose gepflückt. – Es ist derselbe Ausdruck, der auch im neugriechischen, serbischen und schottischen Volkslied wiederkehrt.[2])

Gewiß mag es unter dem Landvolk auch bei guten Sitten[3]) wohl vorkommen, daß ein Mädchen ihrem Geliebten

[1]) Wenigstens in den Sammlungen finden sich keine schmutzig-obscönen Lieder, und wenn es auch solche gibt, so stammen sie meist aus den niedrigsten Bevölkerungsschichten der Städte, nicht vom Land. (S. folg. Seite).

[2]) Böckel: Volksl. aus Oberh. CXLIX.

[3]) Felicina Finucci-Giannini: Pratiche e sup. Arch. Pitrè, XI, 441 ff.

einmal das schönste preisgibt, was sie besitzt: ihre Ehre, allein in den Liedern wird das niemals ausgemalt.

Es gibt zwar unter den unpublizierten Liedern auch unverhülltere, als die oben genannten, aber es wäre darüber zu sagen, was schon Pieri über sie bemerkt hat: „Gli stornelli veramente lascivi e immorali (de' rispetti che io sappia, in Toscana non se ne trovano) sono sempre originari delle città e dei borghi che ne partecipano il costume, e giungono alla campagna, quando pur vi giungono, soltanto per la bocca di qualche giovinastro".[1] In den einsamen Berggegenden, von woher jeweilen die schönsten der gesammelten Volkslieder zu stammen pflegen, ist die gute alte Sitte und Ehrbarkeit immer noch am ehesten heimisch gewesen.[2]

Bei aller Frische und Lebendigkeit, bei aller Freude am vollen blühenden Leben wird doch in der echten Volkspoesie eine gewisse Grenze nicht überschritten, sondern mit feinem Takt dem Lied seine Anmut gewahrt.

Schlußwort.

Wenn man zum Schluß noch einmal diese toskanische Lyrik überblickt, so kommen trotz des spezifisch italienischen Gepräges und der relativ starken Legierung an Kunstliedelementen, doch alle jene charakteristischen Züge wieder zum Vorschein, die man seit Herder immer deutlicher an der Volkspoesie der verschiedensten Völker hat wahrnehmen können: Das Streben nach ganz einfach gebauten Strophen, Reduzierung derselben auf wenige Typen (Vierzeiler), Vermeidung alles Abstrakten im Ausdruck, eminente Anschaulichkeit der Sprache, die andererseits sich doch beschränkt zeigt durch eigenartige Wiederholungen, stereotype Beiwörter und Vergleiche, und endlich jene poetische Kraft und Lebensfrische verbunden mit einer holden Kindesbefangenheit, die uns anmutet wie ein Hauch aus einer Zeit, da die Welt noch jung war, und die Phantasie unverbraucht und schöpferisch wie am ersten Tag.

Diesen gemeinsamen Grundcharakter der Volkspoesie durch Belege aus den mannigfaltigsten Teilen der Erde und die Wechselwirkung zwischen Volks- und Kunstpoesie nachzu-

[1]) Pieri: Propugnatore XV[2].
[2]) Vgl. Tigri 612.

weisen, haben sich in den letzten zwei Jahrzehnten besonders Böckel und John Meier verdient gemacht. Das italienische Lied hat der erstere freilich nur wenig herbeiziehen können.

Möge die vorliegende Arbeit die Lücke ergänzt und neues Material zu den Motiven und Vergleichen, deren die Volkspoesie sich bedient, beigebracht haben. Es steht zu hoffen, daß auch auf italienischem Boden diese feineren Fragen über die Psychologie der Volksdichtung im Sinne Böckels und John Meiers zu weitern Untersuchungen anregen werden.

Beilage.

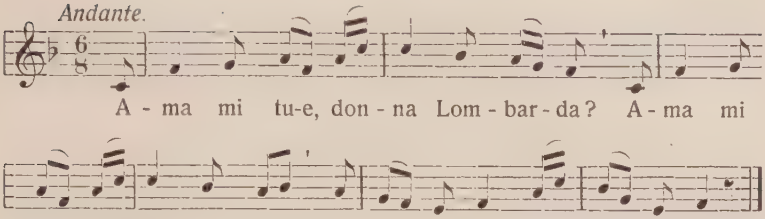
Il lamento della sposa.

Aveo le fibbie belle,
Aveo de' bei vestiti:
Ora mi son smarriti — in sul momento.
L'orlogio d'argento,
A cui tenevo appesa
Una bella catena — ciondoloni.
Jo gli feci i calzoni,
Calzette e sottoveste
E giubba dalle feste — e un bel cappello.
Credeva di essé bello,
Con tutti suoi danzare:
A me tocca stentare — poverina!
La sera e la matina,
Mi trovo disperata:
Ho fatto la frittata — a me credete!
Fui messa nella rete
Dalla mia zia Simona
E dalla baccellona — della Nena.
Preso che l'ebbi appena,
Questo tristo marito,
Mangiare il pan pentito — a me conviene.
Credevo di star bene:
E, per farmi dispetto,
E' m' ha venduto il letto — e il cassettone.
Ragazze belle e buone,
Da me tutte imparate,
Zitelle e maritate, — a aver giudizio.
Si entra in un precipizio,
Appena fatte spose
E so dell' altre cose — e 'un le vo' dire.
Con questo vo' fenire
E nun vo' andà' più 'n là
Cipolle e baccalà — l'è un boccon buono!
— Vi domando perdono,
Cara la mia sposina
Tochiamci la manina — e facciam pace.

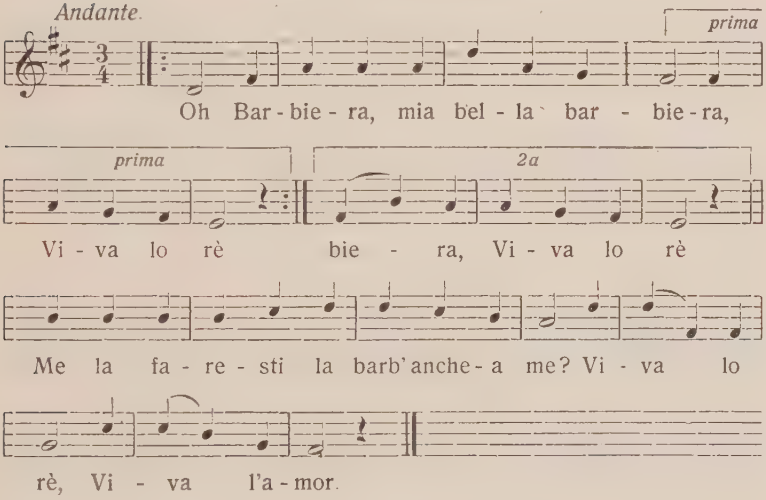
(Tereglio.)

Musikbeilage.

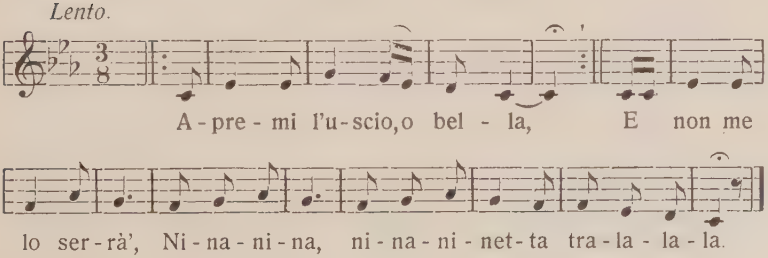
1. La donna Lombarda.



2. La barbiera.

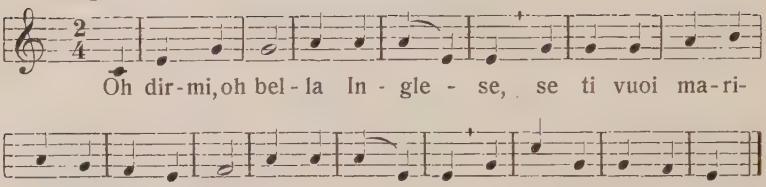


3. La moglie infedele.



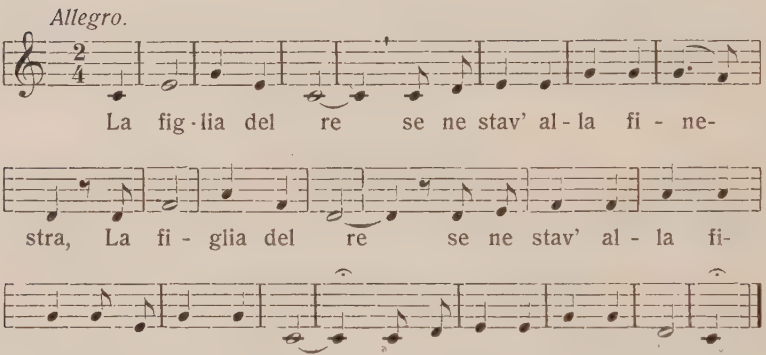
4. La liberatrice.

Adagio.



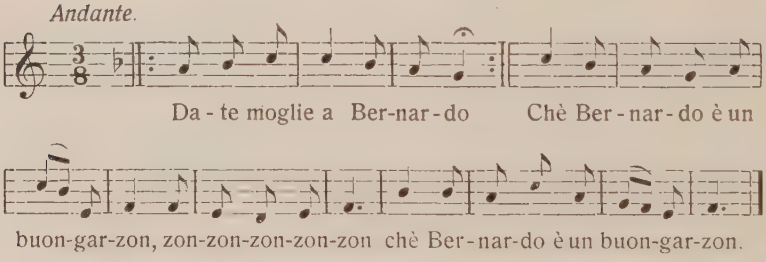
6. Il tamburo.

Allegro.



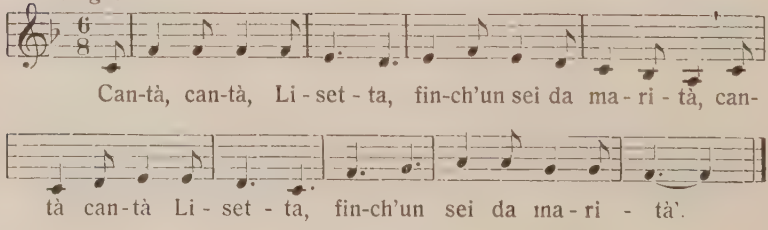
7. Il falso Pellegrino.

Andante.



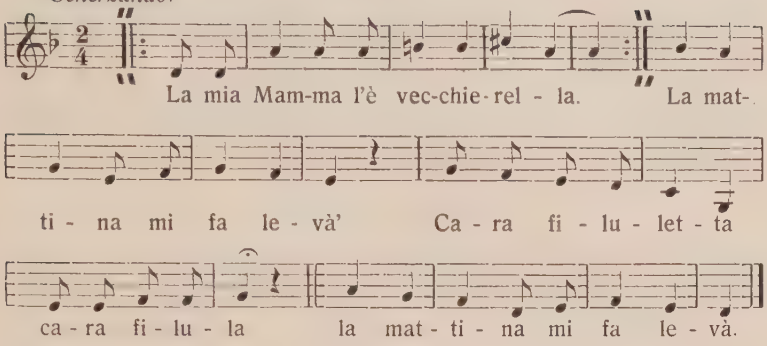
8. Il ritorno.

Allegro.



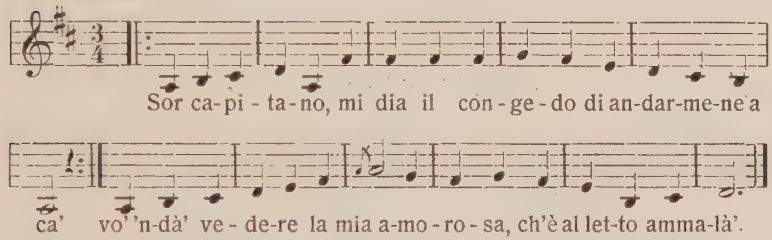
9. Il cavaliere ingannato.

Scherzando.



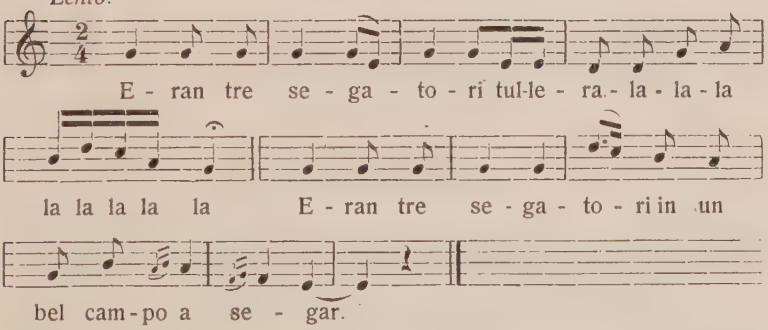
10. L'amante morta.

Andantino.



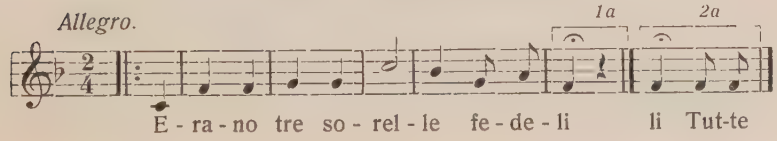
11. Morta d'amore.

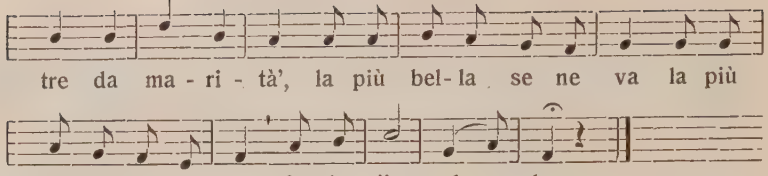
Lento.



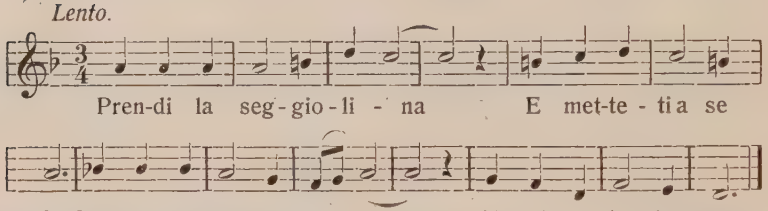
12. L'anello caduto nel mare.

Allegro.

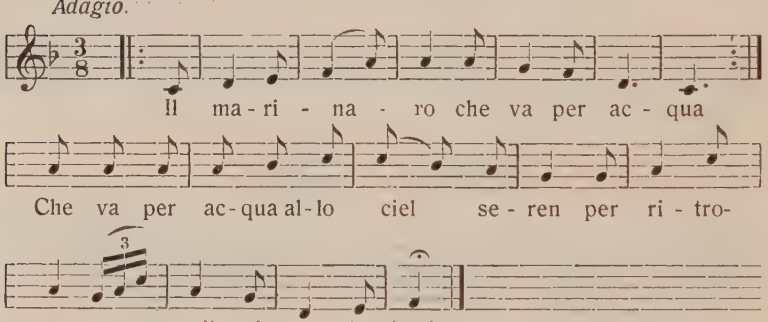




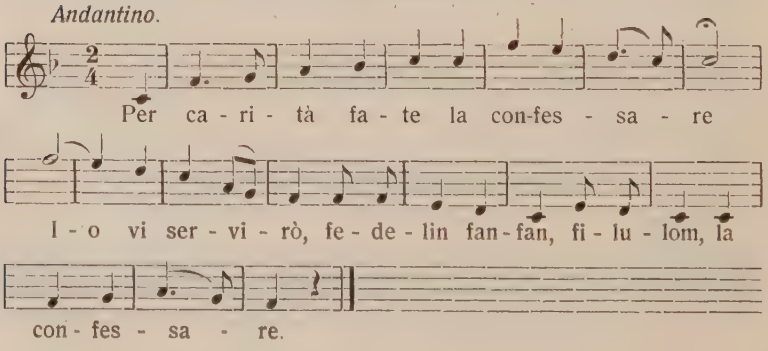
13. La Cicilia.



14. Il marinaro.

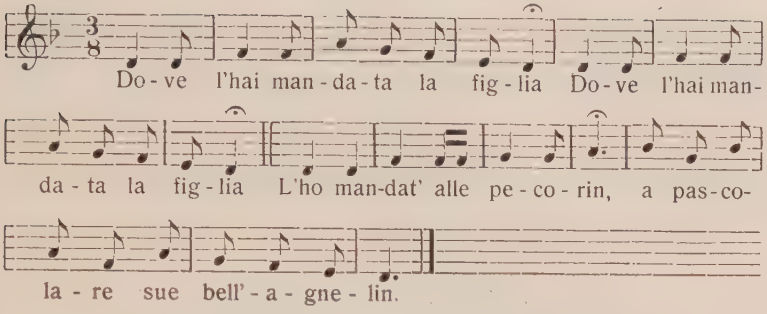


15. Il confessore.



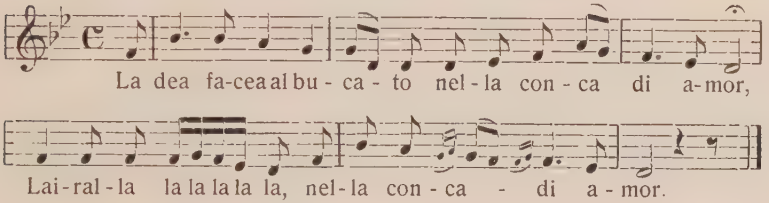
19. La bella Barzena.

Adagio.



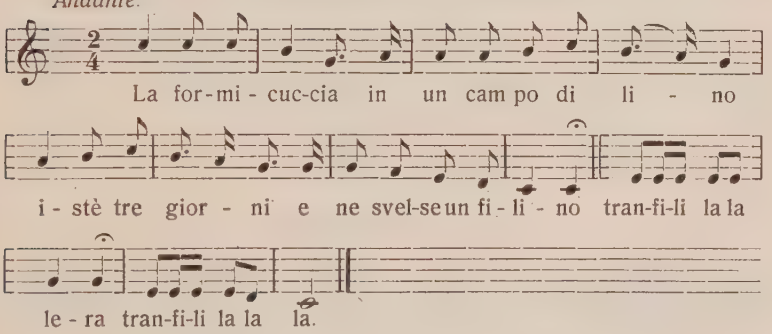
20. La dea facea al bucato.

Lento.



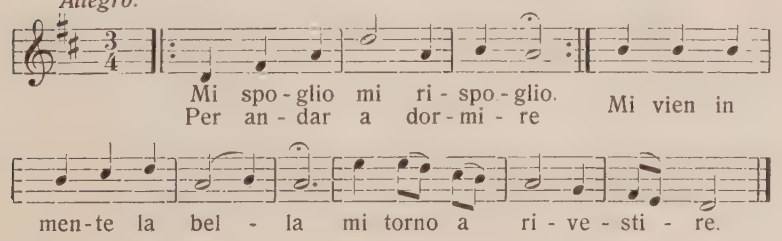
22. La formica e il grillo.

Andante.

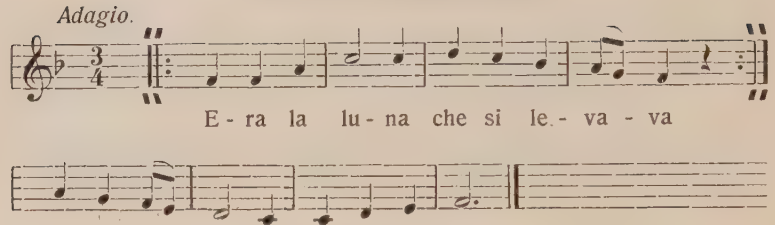


23. La rondine importuna.

Allegro.



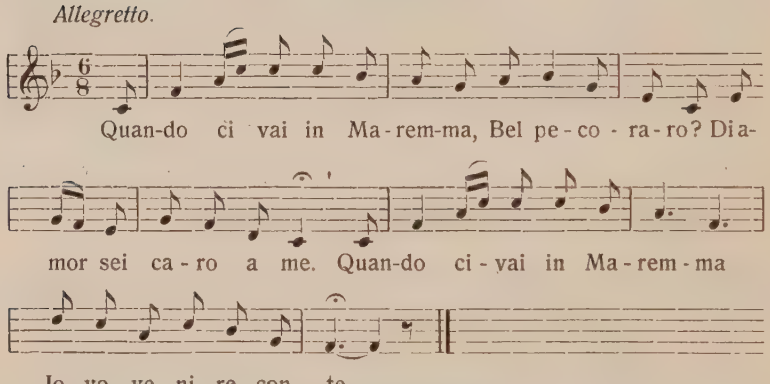
24. La malmaritata.



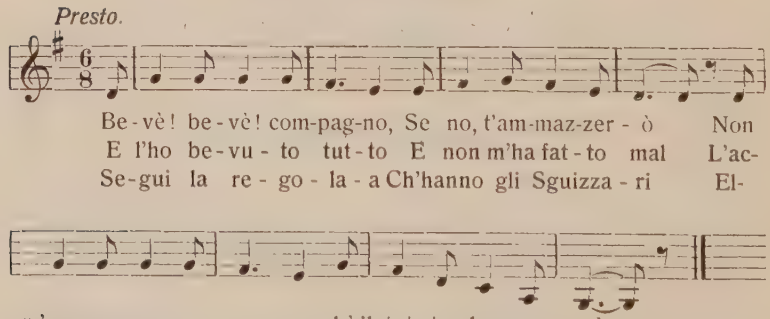
27. L'amante avvelenato.

(Gleiche Melodie wie das folgende No. 28.)

28. Il pecoraro.



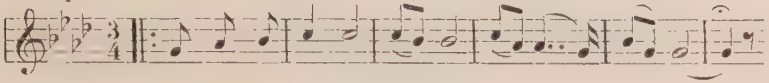
44. Il Bombabà.



Rispetto mit Ritornello.

Aus Tereglio.

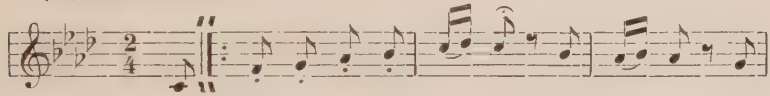
Rispetto. *Andante.*



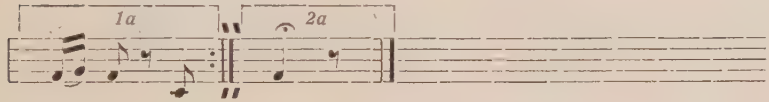
Ec - co - mi bel - la t'ho port' u - na roc - ca....
Mi ci ha di - pin - to la tua be - la boc - ca....
Quan-do la roc-ca al la - to pren - der - a - ï....
Quan-do la roc-ca al la - to pren - de - re - te....

Se tu mi a - mi te la vo' do - na - re.
Mi ci ha di - pin - to il tuo gen - til par - la - re.
Di me bel - li - na te ne ri - cor - der - aï.
Di me bel - li - na ve ne ri - cor - dere - te.

Ritornello. *Presto.*



Le - ro le - ri le ri-le-lo le ri-le-lo le

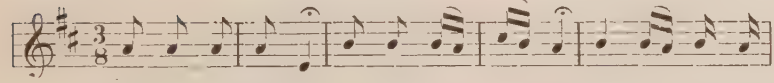


ri-le-lo Le lo

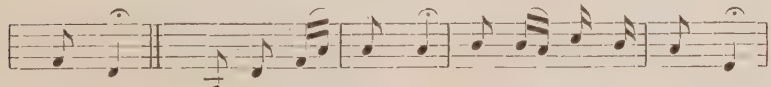
Stornello.

Aus Tereglio.

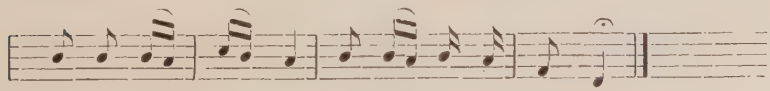
Adagio.



Oh Dio che ma-le Mi si di - vi - de l'a - ni - ma dal



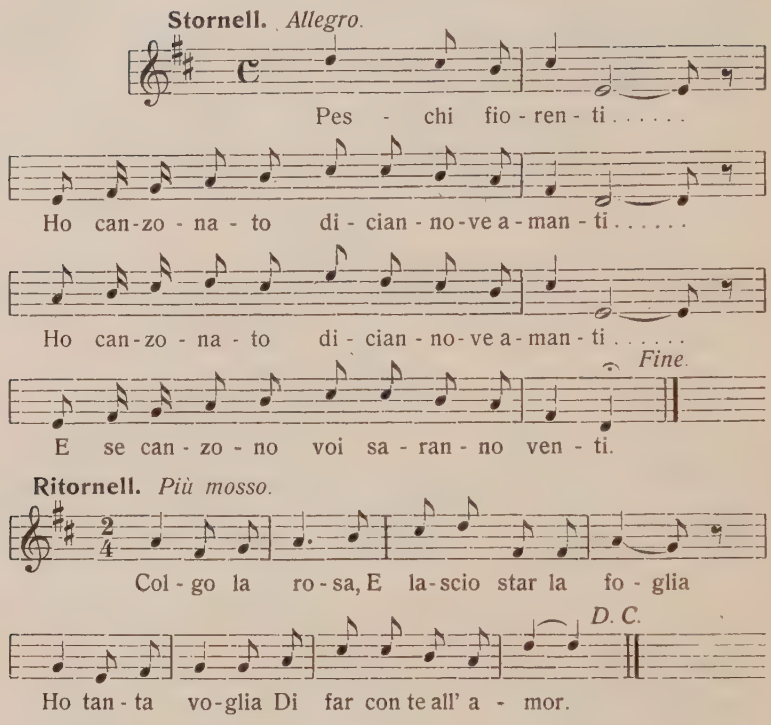
cuo - re Mi si di - vi - de l'a - ni - ma dal cuo - re



Quan-do con - al - tri ti ve - do par - la - re.

Stornello.

Nach einem gedruckten Blatt.



Index der in Tereglio gesammelten Volksliedermelodien.

Texte bei G. Giannini: Canti pop. della Mont. Lucchese.

1. Donna Lombarda
2. La Barbiera
3. La moglie infedele
4. La liberatrice
6. Il tamburo
7. Il falso Pellegrino
8. Il ritorno
9. Il cavaliere ingannato
10. L'amante morta
11. Morta d'amore
12. L'anello caduto nel mare
13. Cicilia
14. Il marinaro
15. Il confessore
19. La bella Barzena
20. La Dea
22. La formica e il grillo
23. La rondine importuna
24. La malmaritata
27. L'amante avvelenato
28. Il pecoraro
44. Il Bombabà

Rispetto con Ritornello (mündlich aus Tereglio)
Stornello (mündlich aus Tereglio)
Stornello (nach einem gedruckten Blatt).

Inhalt.

		Seite
Einleitung		5
Bibliographie		8
Karte über die geographische Verbreitung epischer und lyrischer Volkslieder in Italien		11
I. Teil:	Welche Gattungen des Volkslieds sind in der Toskana vertreten?	11
	Übersicht über die vorhandenen Volkslieder	35
II. Teil:	Die lyrischen Liebeslieder nach ihrer Form	36
	Bemerkungen über die Art des Singens im allgemeinen	36
	Das Rispett: Strophischer Aufbau, Urform und Heimat	43
	Das Stornell: „ „ „ „ „	52
III. Teil:	Inhalt der Liebeslieder	71
	Bilder und Vergleiche über die weibliche Schönheit im allgemeinen	72
	Das weibliche Schönheitsideal	77
	Die Serenade	85
	Glückliche Liebe	87
	Unglückliche Liebe	101
IV. Teil:	Über einige charakteristische Züge dieser lyrischen Volkslieder	118
	Unechte Volkslieder	118
	Vermeidung des Enjambements	119
	Veränderungen, welche Kunstlieder im Volksmunde erfahren	120
	Umschreibung abstrakter Begriffe (ewig, nie, unendlich) durch konkrete Bilder	121
	Stereotype Beiwörter (blond, weiß, golden, silbern)	121
	Pantheismus der Volkspoesie	123
	Fatalismus	123
	Zartheit in erotischen Dingen	124
Schlußwort		125
Beilage: Il lamento della sposa		126
Musikbeilage		127

VITA.

Ich, Walter Keller, als Sohn eines Kaufmanns am 29. August 1882 zu St. Gallen geboren, besuchte zunächst die dortige Primarschule, hernach das Gymnasium und die Realschule in Basel. Nachdem ich hierauf am st. gallischen Lehrerseminar das Diplom für die Elementarschule erworben hatte, trat ich im Oktober 1901 über an die Universität Basel und widmete mich hier dem Studium der romanischen und germanischen Sprachen, nebenbei auch der Geschichte. Ostern 1905 erhielt ich daselbst das Diplom für den Mittelschulunterricht, und bekleidete vom Frühjahr 1906 auf 1907 eine Lehrstelle an der Realschule in Basel. Dann begab ich mich für das Sommersemester (1907) nach Berlin und war dort ordentliches Mitglied des romanischen Seminars unter der Leitung von Prof. A. Tobler. Den Winter 1907/08 verbrachte ich großenteils in Frankreich. Erwähnt seien noch vier längere Studienaufenthalte in Florenz und Rom.

Ich habe Vorlesungen gehört in Basel bei den Herren Proff. A. Baumgartner, Burckhardt-Finsler, Cornelius, Geßler, F. Hagenbach, Heman, Hoffmann-Krayer, Jeanjaquet, Joël, Körte, John Meier, Schneider, Socin †, Soldan †, Sommer, Tappolet; in Berlin: bei den Herren Proff. O. Hecker, Herrmann, R. M. Meyer, Roethe, E. Schmidt, A. Tobler, Wilamowitz-Moellendorff, H. Wölfflin.

Ihnen allen, insbesondere meinen verehrten Herren Lehrern Proff. E. Tappolet und John Meier spreche ich meinen aufrichtigen Dank aus.